



BIBLIOTECA U.C.M.



5307736862

CONCIENCIA ECOLÓGICA EN EL ARTE. PINTURA Y ECOLOGÍA EN LA ACTUALIDAD MADRILEÑA

TESIS DOCTORAL:

Julio Romero Salvachúa.

DIRIGIDA POR:

Ana Macarrón Miguel



R^º T 229

**Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura y Restauración
Universidad Complutense de Madrid.**

Madrid 1998.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que de una u otra manera han colaborado conmigo para que pudiera hacer esta tesis y muy especialmente por su apoyo, paciencia y trabajo a Ana Macarrón, a mi esposa Ana y a toda mi familia.

ÍNDICE

	<u>Página</u>
1.- Prólogo	1
2.- Introducción	5
3.- Objetivos	21
4.- Metodología	23

CAPÍTULO I.- DEL CONCEPTO DE ECOLOGÍA Y SUS ANTECEDENTES...25

1.1.- Ecología	27
1.2.- Ecologismo	32
1.3.- Algunas versiones críticas con el ecologismo	38
1.4.- Ecología, política y sociedades	41
1.5.- Los grupos ecologistas	46
1.5.1.- Orígenes	46
1.5.2.- Grupos ecologistas en España	48
1.6.- Antecedentes históricos	54
1.6.1.- Feng-Shui e influencia en Occidente	55
1.6.2.- Popol Vuh	62
1.6.3.- Pitágoras e Hipócrates	65
1.6.4.- San Francisco de Asís	67
1.6.5.- Leonardo da Vinci	70
1.6.6.- Filosofía alemana del siglo XVIII	71
1.6.7.- La verdadera carta del indio Seattle	75
1.7.- Conclusiones	78

Página

CAPÍTULO II.- BÚSQUEDA DE CRITERIOS DE ECOLOGÍA EN EL ARTE A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS	82
2.1.- Paleolítico	82
2.2.- Neolítico	89
2.3.- La civilización egipcia	91
2.4.- La cultura celta - Introducción	97
2.4.1.- Los dioses	97
2.4.2.- Los héroes	98
2.4.3.- Los chamanes	99
2.4.4.- Algunas obras	101
2.5.- Arte primitivo	105
2.5.1.- Arte africano.....	106
2.5.2.- Arte oceánico	110
2.5.2.1.- Australia	111
2.5.2.2.- Melanesia	115
3.5.2.3.- Arte Polinésico	117
2.6.- América Precolombina	119
2.6.1.- El valle de México	120
2.6.2.- Las culturas de América Central	123
2.6.3.- Las culturas de América del Sur	123
2.7.- Extremo Oriente	128
2.7.1.- La civilización del Indo	128
2.7.2.- Arte Indo-musulmán	129
2.7.3.- El Imperio Chino (de la dinastía Shang a la dinastía Ming) ..	130
2.7.4.- Japón	136
2.8.- Mitos de la Creación	143
2.8.1.- El arte al servicio de la idea de la creación	152

Página

2.9.- De la pintura de Naturaleza a la pintura de ecología (Desde el año Mil hasta Cézanne)	158
2.9.1.- Románico	158
2.9.2.- Gótico	159
2.9.3.- Renacimiento	162
2.9.4.- Barroco	164
2.9.5.- Neoclásico y Romanticismo	167
2.9.6.- Realismo	173
2.9.7.- Cézanne	176
2.10.- Conclusiones	182

CAPÍTULO III.- DIFERENTES FÓRMULAS ARTÍSTICAS QUE MANTIENEN RELACIÓN CON LA ECOLOGÍA188

3.1.- La fotografía	188
3.1.1.- Técnica y materiales	188
3.1.2.- Evolución de las técnicas y las temáticas	190
3.1.3.- Concursos fotográficos y normas a seguir por el fotógrafo ...	204
3.2.- Dibujo e ilustración	209
3.2.1.- Test al dibujo ecológico	210
3.2.2.- Test (comentarios e ilustraciones)	210
3.2.2.1.- A partir de la interpretación de la ecología como un problema de carácter planetario	211
3.2.2.2.- Energía nuclear	216
3.2.2.3.- Los residuos	223
3.2.2.4.- El medio urbano	227
3.2.2.5.- Energía y energías alternativas	233
3.2.2.6.- Dinero, política y sociedad de consumo	235
3.2.2.7.- El árbol como elemento emblemático	339

	<u>Página</u>
3.2.2.8.- El hombre inmerso en el entorno natural	243
3.2.2.9.- El hombre agrede al entorno	247
3.2.2.10.- El hombre y el animal	249
3.2.2.11.- La contaminación	253
3.2.2.12.- El esquema	256
3.2.3.- Algunos dibujantes españoles	257
3.3.- El cine ecológico	263
3.3.1.- Cine, televisión y documental	264
3.3.2.- Festivales	266
3.3.3.- Largometrajes	268
3.4.- El jardín	274
3.4.1.- El jardín en la historia	276
3.4.2.- El jardín japonés	278
3.5.- Otras formas artísticas de especial relación con la naturaleza	282
3.5.1.- Algunas ideas aborígenes en torno a su relación con la naturaleza	282
3.5.2.- Los poemas Tang	285
3.5.3.- El batik y el kilim	287
3.5.4.- El kilim	289
3.5.4.1.- El árbol	290
3.5.4.2.- La figura femenina	291
3.5.4.3.- El pájaro	291
3.5.5.- Totems	292
3.6.- Arte ecológico contemporáneo	295
3.6.1.- Postminimalismo	295
3.6.2.- Arte Póvera	300
3.6.3.- Arte ecológico	303

	<u>Página</u>
3.6.4.- Land art	305
3.6.4.1.- Luis Ortega	309
3.6.4.2.- Toni Bover y Toni Casassas	314
3.6.4.3.- Nancy Rubins	315
3.6.4.4.- Fernández Armán	316
3.6.5.- Land art y Earthworks	317
3.6.6.- Obras de Land art	321
3.6.7.- Otros ejemplos destacables en torno al arte y la naturaleza	328
3.6.7.1.- Art Eco	328
3.6.7.2.- Andy Goldsworthy	330
3.6.7.3.- Yorkshire Sculture Park	331
3.6.7.4.- Agustín Ibarrola	333
3.6.8.- La pintura al servicio de la ecología	336
3.6.8.1.- Moebius	336
3.6.8.2.- Los Niños de Chernobyl	338
3.6.8.3.- Georgia O'keefe	339
3.6.8.4.- Artistas por la naturaleza	340
3.6.8.4.1.- Regla Alonso Miura	343
3.6.8.4.2.- Joaquín López Rojas	345
3.6.8.4.3.- Rosalía Martín Franquelo	347
3.6.8.4.4.- Juan Varela Simó	350
3.7.- Conclusiones	352
 CAPÍTULO IV.- DE LA ECOLOGÍA EN LA LEGISLACIÓN	 355
4.1.- Conservación y restauración	355

	<u>Página</u>
4.1.1.- Carta del Restauro	355
4.1.2.- Carta de Atenas	360
4.1.3.- Carta de Venecia (Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico Artísticos	362
4.1.4.- Carta de Florencia 1981 (Carta de los jardines históricos)	363
4.1.5.- Recomendación relativa a la protección de la belleza y del carácter de los lugares y paisajes	364
4.1.6.- Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural	366
4.1.7.- Conclusiones del coloquio sobre la preservación de los Centros Históricos ante el crecimiento de las ciudades contemporáneas	368
4.1.8.- Convención de Ramsar	369
4.1.9.- Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico	370
4.1.10.- Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa (31 sesión ordinaria. Recomendaciones 880 y 881 (1979))	372
4.2.- Entorno al Código Penal	374
4.2.1.- Capítulo I. (Título XVI)	376
4.2.1.1.- La montaña de Tindaya (Chillida)	376
4.2.2.- Capítulo II (Título XVI)	380
4.2.3.- Capítulo III (Título XVI)	381
4.2.3.1.- El caso Puigneró	383
4.2.4.- Capítulo IV (Título XVI)	386
4.2.5.- Capítulo V (Título XVI)	388
4.3.- Materiales y productos utilizados en pintura	390
4.4.- Conclusiones	393

Página

CAPÍTULO V.- DE LA ECOLOGÍA EN LA PINTURA; SU PERSPECTIVA DESDE MADRID	395
5.1.- Propósitos del capítulo	395
5.2.- La ecología en la ciudad y algunas observaciones de Madrid	397
5.3.- Algunas consideraciones sobre el posterior desarrollo del capítulo	407
5.3.1.- Generales	407
5.3.2.- Criterios de selección	408
5.3.3.- Las fuentes	408
5.4.- En torno a nuestros pintores. Hacia la pintura y la ecología desde Madrid en los últimos años	413
5.5.- Cuatro versiones más, radicalmente distintas, que atienden a la sensibilidad ecológica	473
5.5.1.- Lourdes Parente	473
5.5.2.- Pablo Peinado.....	478
5.5.3.- Planet Art.	480
5.5.4.- Ricardo Cristóbal y entrevista a Fernando Giner	494
5.6.- Conclusiones	503
 CONCLUSIONES FINALES	 511
 BIBLIOGRAFÍA	 513

1.- PRÓLOGO.

¿Es posible entender el arte de una manera tan absolutamente artificial y sofisticada que tuviera escasa o nula relación con la naturaleza, con la vida?.

El mundo del arte resulta ser tan amplio y tan agradecido que es capaz de dar cabida a infinidad de actitudes; en su universo pueden convivir sin problemas los que dicen que si y los que dicen que no, los que matizan y los que tratan de generalidades, los que agreden, los que se enfrentan, los que se dejan arrastrar por las corrientes ...

Mi opción personal está en la línea de los que piensan que el arte y la vida, el arte y la naturaleza son partes de un todo indivisible. Naturalmente, cada persona mantiene una relación con el entorno y participa de una serie de experiencias que lo van diferenciando no sólo de los demás, sino incluso de sí mismo, y de esta manera cada uno, con conciencia de su individualidad, es capaz de evolucionar o de transformarse.

Posiblemente, desde que el hombre como especie adquirió conciencia de sí mismo, o incluso antes, de entre las muchas necesidades que le acuciaban una de ellas sería la necesidad de crear, y en este sentido, no me refiero sólo a la idea de creación artística, sino a la de creación en un amplio sentido.

Hay que crear una vivienda, hay que crear herramientas, hay que crear una familia, hay que crear sistemas sociales, económicos, políticos, religiosos. La creación siempre va de la mano de la necesidad.

Por otro lado, siempre ha habido conciencia de la diferencia que hay entre la creación humana y la creación de la naturaleza pero, y porque ésta es anterior a la humana y la engloba, el hombre siempre la tuvo a aquélla como modelo.

Diferentes creaciones humanas se corresponden con diferentes necesidades, pero si nos fijamos en la creación de la naturaleza, aún hoy no podríamos abstraernos a una pregunta: ¿para qué es la creación? ¿cuáles son sus metas intermedias y cuál su objetivo final?.

A lo largo de los tiempos se ha intentado dar respuesta a estas preguntas y de esta manera, han surgido como teorías más generalizadas, las diferentes religiones, dándose en casi todas las existencia de una figura singular o plural que es Dios.

Se puede pensar que el hombre, al elegir a la Naturaleza como modelo, no hace sino jugar a ser Dios, pero mantiene su ejercicio constante de creación teniendo casi siempre claras las metas, los objetivos.

Al margen de las que pudieran ser necesidades vitales, de supervivencia o de bienestar, el hombre siempre ha manifestado otras, como lo es la del conocimiento del mundo que le rodea y la del conocimiento de sí mismo. Muchas veces el conocimiento del mundo no es sino algo imprescindible para dar respuesta a sus necesidades vitales, pero el conocimiento de sí mismo o el de la naturaleza, sin intentar rentabilidades inmediatas, parece ser en nuestra sociedad positivista falto de interés, y se encuentra sumido en gran desprestigio.

Quizás para el artista la creación es un método y no un fin en sí mismo. Cada artista dará una orientación, encontrará un motivo para crear. Algunos incluso pueden buscar en su quehacer efectos y repercusiones más inmediatas, más tangibles, pero si nos fijamos en el conjunto de la historia del arte, nos damos cuenta de que nada ha sido definitivo, de que cada singularidad, cada etapa, no es sino parte de un proceso evolutivo incompleto aún y del que por lo tanto desconocemos su final, su destino.

La meta no está clara, ni siquiera sabemos ni intuimos su forma esquemática, por no saber, no sabemos ni de su existencia.

Es como si el conjunto de los artistas de todos los tiempos y lugares hubieran trazado un plan y hubieran emprendido una cruzada en busca del "gran Desconocido". Esta estrategia, al igual que las de los científicos se basa en el conocimiento y aprovechamiento de los "descubrimientos" anteriores, manteniendo de ellos lo que se interpreta como positivo y rechazando lo erróneo, además de incluir las novedades de cada momento.

En este camino recorrido hemos visto que en algunos momentos se creía haber encontrado el "Desconocido" y el trabajo se enfocaba de tal manera que aquél quedase lo más nítidamente concretado. La belleza, la espiritualidad religiosa, la realidad de lo visible, el reflejo de los sentimientos, .. metas que se situaban fuera o dentro del hombre, pero que finalmente se desvelaban como incompletas, cuando no erróneas.

Inmersos en su momento histórico los creadores artísticos debían profundizar en aquello que se entendía como "la verdad universal" y algunos lo hacían con más acierto que otros, de tal manera que su obra adquiría mayor relieve y proyección.

En la actualidad las cosas son bastante diferentes. No se quiere ver la existencia de una línea a seguir, no se valora a quien profundiza en una tarea demasiado compartida, sino que se entiende como más provechoso el abrir las puertas del propio camino. Se busca la diferencia con los demás, la originalidad, el cambio, la distancia, algunos incluso piensan que el objetivo último es la plasmación de lo original.

Una forma de producir la diferencia es la plasmación del individuo en su propia obra. Efectivamente cada individuo es distinto de los demás y tiene en sí mismo una eficaz arma con la que mostrarse con validez ante el mundo. El conocimiento de uno mismo desde la reflexión y la búsqueda en el interior es una estrategia bastante aplaudida y, de esta manera, hay muchas ocasiones en las que la obra no se explica por sí misma sino que necesita de la colaboración de su creador, quien en la mayor parte de las veces aplica una lectura en la que podemos ver un perfecto reflejo de su biografía.

Creo que no es acertado pensar que sólo es el hombre quien se hace a sí mismo y creo que cada vez se es más consciente de que infinidad de circunstancias externas lo van modificando y, en definitiva, lo construyen.

Sin olvidar que el hombre también es parte de la Naturaleza y teniendo en cuenta que las circunstancias que lo rodean forman parte del medio natural (modificado o no), concluiremos en que de ninguna manera el concepto de naturaleza puede ser obviado por parte de quien se estudia a sí mismo.

De una u otra manera el artista siempre ha tenido la necesidad de tener presente a la Naturaleza en su trabajo, tanto si sus pretensiones eran la imitación del mundo, como si su interés se centraba en otras esferas, a las cuales no podía acceder sin la utilización del modelo conocido, es decir, del modelo de la naturaleza previo a cualquier modelo creado por el hombre, más completo y del que el artista forma parte, es decir, sin capacidad de abstraerse de él.

Desde hace ya algunos años los hombres hemos profundizado peligrosamente en una dinámica también evolutiva, como lo es la de la Creación, pero de sentido opuesto, esta es la dinámica de la Destrucción. Lo que se destruye es la línea evolutiva que la naturaleza mantenía por sí misma, y se distorsiona a través de una intervención forzada y desequilibrada.

El artista no puede abstraerse a esta realidad, su fuente y modelo se transforma, sufre cambios espectaculares y toma direcciones antes nunca vistas. Puede alinearse con la dinámica de la Destrucción con unos u otros fines, puede pretender ser indiferente y no tener en cuenta estos datos o puede aferrarse a la dinámica de la Creación.

Me pregunto de qué manera los artistas pueden mantener esta última opción, qué discurso producen, qué forma adquiere su discurso, qué matices, con qué intensidad, con qué repercusión. ...

2.- INTRODUCCIÓN.

Desde siempre, y como no podría haber sido de otra manera, el hombre ha estado íntimamente ligado a la naturaleza, aunque el concepto que de ésta se ha tenido a lo largo de los años haya ido variando. Las transformaciones de esta relación lo han sido en todos los terrenos: ideológicos, religiosos, científicos, artísticos, etc., pero siempre una idea ha prevalecido: la necesidad que el hombre tiene del medio natural. Esta idea parece haber sido zarandeada en este último siglo y de ahí que la naturaleza haya sido tan maltratada, como si su destrucción no tuviera nada que ver con la propia destrucción del hombre.

No obstante, parece ser que todo no está perdido, que aún estamos a tiempo de mantener lo que durante tantos años fue creándose y evolucionando.

Un concepto, la ecología, es lo que parece que aún nos mantiene con alguna esperanza y en torno a esa idea los últimos años han visto nacer ilusiones, esperanzas, esfuerzos, estudios, las más variopintas iniciativas, y también en función de esa idea de ecología, desde algunos sectores de nuestra sociedad algunos han visto la manera de rentabilizar económicamente sus proyectos.

De entre las muchas cosas que el pasado nos ha dejado hay una de especial interés para nuestro país: son las Cañadas Reales, auténticas vías ecológicas, de las que se destaca su papel fundamental como corredores ecológicos para la fauna, al conectar entre sí espacios de alto interés natural.

España, que cuenta con un patrimonio natural único, aunque no exento de problemas, necesita conservar estas vías pecuarias que constituyen una red de caminos rurales de unos 125.000 kilómetros y de alrededor de 420.000 hectáreas no sólo por su interés sentimental como legado del pasado y de una actividad ganadera trashumante ejercida durante siete siglos, sino por el servicio que estos espacios prestan al equilibrio natural uniendo grandes territorios de España principalmente el Norte y el Sur.

La problemática medioambiental por supuesto no se limita a las vías pecuarias, otras causas nos hacen ver que el problema va más allá de las fronteras de las legislaciones de los países. La cantidad de formas en las que el mundo puede llegar a su fin nunca fue tan elevada como ahora. Algunos piensan en la superpoblación como uno de nuestros grandes problemas, y aunque la capacidad de nuestro planeta fuera muy superior a la actual, el aumento de personas sobre el globo ya ha empezado a obligarnos a apropiarnos de una amplia porción de luz solar, de energía en sus muchas

formas, de agua y de tierra, de tal forma que hemos empujado a otras especies al aislamiento e incluso a la extinción.

Las causas naturales, que por supuesto a niveles macrocósmicos darán lugar a la desaparición de todo lo existente, no parecen resultar amenazantes ya que las medidas de tiempo que se manejan a este respecto son inmensas.

Otras cuestiones tenidas en cuenta por algunos podrían tener un carácter un tanto discutible o próximo a la ciencia ficción: nos referimos a agresiones de tipo espacial, que dan lugar a todo tipo de especulaciones e incluso a elaboración de literatura o cine - recordemos a este respecto al película *Independence Day*.

De otras agresiones espaciales como meteoritos, asteroides, etc., a los que se echa la culpa de la desaparición de los dinosaurios las probabilidades, según los expertos, parecen ser muy pequeñas, y en cualquier caso, poco o nada tendríamos nosotros que hacer en contra.

Pero si hay otras amenazas de las que como culpables de su existencia o favorecedores de ella, los hombres tenemos que reflexionar y, de manera urgente, ponernos en acción y solucionar.

Una de ellas es la contaminación, que en el último siglo se ha visto incrementada hasta cotas escandalosas y que afecta de forma residual a nuestros propios alimentos, al suelo, al aire y las aguas. Pocos seres escapan al problema de la contaminación y, lo que es más grave, continuamos emitiendo sustancias, productos químicos que se cuentan por decenas de miles, de los que sólo de un 20% de ellos tenemos alguna información sobre su toxicidad.

En gran parte, como consecuencia de esta frenética actividad industrial y consumista en la que nos desenvolvemos, otros problemas además de la contaminación tienen lugar en nuestro globo. Las alteraciones climáticas sufridas en forma de grandes sequías, o inmensas trombas de agua, tormentas, etc., tiene uno de sus orígenes en el recalentamiento global, es decir, la subida de temperatura atmosférica ocasionada por la quema de combustibles fósiles. La sequía amenaza ya a grandes zonas de nuestro planeta. El uso del agua se ha triplicado desde los años 50. Los seres humanos emplean ya la mitad de los recursos de agua dulce del mundo.

La erosión del suelo, la expansión del desierto, la desaparición de las zonas húmedas y el descenso en el nivel de los lagos y ríos no sólo son una amenaza para el hombre sino para el resto de los seres que nos acompañan en este planeta y a los que necesitamos en función del carácter de interconexión que existe entre todas las formas animadas e inanimadas.

Quizá uno de los ejemplos más destacados sea el del mar de Aral (Asia Central) que ha perdido ya tres cuartas partes de su volumen a causa de la desviación de los ríos.

Por no abundar más en los desastres que nos amenazan y para no convertir esta introducción en un documento centrado en el caos y en aquello que es negativo, mencionaremos sólo al hambre, la enfermedad o la guerra como posibles causas de destrucción.

La guerra, a la que no daremos más espacio en nuestros comentarios, no es un tema secundario, es posiblemente uno de los mayores riesgos a los que nos vemos sometidos, un riesgo que se sufre diariamente y en el que se invierten muchos millones de dólares que sólo desemboca un lugar, el de la destrucción, la muerte, el sufrimiento, no sólo de hombres (que ya sería excesivo), sino también de otras muchas criaturas que viven al margen de las cuestiones - absurdas -, que conducen a la tragedia.

En este sentido, algunas imágenes mostradas por televisión, como la guerra del Golfo, servirían para ilustrar nuestras palabras. Un grave problema a que nos enfrentamos, es el de que la muerte y la tragedia ajena es utilizada como en el caso de la guerra, para lucro y beneficio de algunos.

En algunos casos, los autores se llaman empresas, y sirven a fines - digamos- legales, en otros casos se llaman delincuencia y mafias, y contra ellos combaten los gobiernos y otras instituciones como los grupos ecologistas, denunciando o promoviendo medidas legislativas, educativas, sociales, ...

Un problema ecológico de orden mundial lo constituye el tráfico ilegal de animales y plantas. Animales en peligro de extinción: aves, primates y otros mamíferos (como elefantes) y también plantas como algunas especies de orquídeas o de cactus.

Los elefantes se ven en peligro por su marfil, producto perfectamente reemplazable por otros materiales, los gorilas sirven como trofeo, o para decoración. La afición por las maderas exóticas en países occidentales, y sobre todo en Japón, ponen en peligro grandes extensiones arboladas. La moda del animal exótico, fomenta sus capturas en países subdesarrollados como forma de subsistencia.

La captura masiva de especies como la ballena o el atún ponen en peligro a estas especies y a aquellas otras que dependen directamente de ellas.

Pero los problemas medioambientales no solo hay que verlos en la lejanía geográfica, muy cerca, tan cerca como lo puede estar la M-50 el entorno natural necesita su protección a juicio de grupos como Aedenat. **Santiago Martín Barajas**¹ portavoz de este grupo, declara en torno al proyecto de construcción de la M-50 *"Los trazados cortan zonas protegidas, en buen estado de conservación y parques regionales"*.

El concepto de ecología invade nuestra sociedad, y así surgen gran cantidad de grupos que hacen con mayor o menor fortuna su labor en defensa de la naturaleza. Como veremos más adelante, en el desarrollo de nuestro trabajo, algunos de estos grupos están especializados en una parte concreta de la naturaleza (las aves, las rapaces, etc.) y otros poco conocidos, aprovechan circunstancias llamativas y ocasionales para dar sus versiones. Este es el caso de ADASEC (Asociación de Ayuda Social Ecológica y Cultural de España) que utilizó la aproximación del cometa Hale-Bopp para darse a conocer y mostrar sus ideas en forma de conferencias.

Las instituciones públicas también sienten ya la necesidad de trabajar en favor de un medio ambiente más saludable y así se promueven iniciativas como la declaración del día Mundial del Medio Ambiente, que en el 1997 fue el 5 de junio bajo el lema "Por la vida en la Tierra".

Otra iniciativa, en este caso de carácter municipal, es la de la Patrulla Verde del Ayuntamiento de Madrid, que es vista de forma positiva por asociaciones y grupos ecologistas, pero a la que se critica por su falta de recursos, planificación y la disminución de sus presupuestos en los últimos tiempos.

Esta patrulla consta de 70 agentes que en el último año han advertido de gran cantidad de infracciones medio ambientales obligándoles a extender unas 28.000 denuncias, la mayor parte de ellas relacionadas con emisiones de gases, ruidos, distribución incorrecta de propaganda y mal uso de zonas verdes en actividades de ocio.

Existen lugares de debate sobre temas de ecología, como las "tertulias ecológicas" organizadas por Aedenat los jueves en Madrid, bajo temáticas concretas como "La bicicleta en Madrid" o "El medio ambiente en el nuevo Código Penal".

Otros como el "Congreso Nacional de Medio Ambiente" que en noviembre del 96 tuvo su tercera edición organizada por el Colegio Oficial de Físicos y donde 44 grupos de trabajo abordarían temas como: la erosión y repoblación forestal, los envases y embalajes, el delito ecológico, la degradación del litoral, el turismo y el medio ambiente entre otros.

¹ "El País", 29 de junio de 1997, p. 5.

Se hacen "ferias verdes" como Biocultura que en noviembre del 96 vería su duodécima edición y donde, entre otras cuestiones, se deja bien patente la importancia de la defensa del medio ambiente y de la salud a través de mostrar y apoyar temas como: la agricultura biológica, la cosmética, la higiene y los alimentos naturales, la bioconstrucción, el reciclaje, la música para combatir el estrés, la ropa y el calzado fabricados sin tintes o con tintes naturales, etc.

Pero muy posiblemente el foro más importante del medio ambiente lo será la llamada Cumbre de la Tierra que por segunda vez reunirá a Presidentes y Jefes de Estado de todo el mundo en la sede de la ONU el 23 de junio de 1997.

La primera Cumbre de la Tierra se había reunido cinco años antes en Río de Janeiro, y en ella se pretendía sentar las bases para un consenso ecológico compatible con el desarrollo sostenido.

No obstante, había demasiados intereses en juego para que este consenso no pasara de las palabras a la acción y ahora las perspectivas, tras esta segunda cumbre, no parecen ser mucho más halagüeñas. El desencanto parece ser el adjetivo más acertado para calificar el estado de ánimo de los concurrentes. Los problemas son conocidos y admitidos como graves pero los acuerdos tardan en llegar y nadie está dispuesto a adquirir compromisos serios. *"Está en juego el futuro del Planeta"*² y junto a esa idea, medidas sorprendentes como la siguiente:

W. Clinton prometió mil millones de dólares para ayuda a que el Tercer Mundo reduzca paulatinamente sus emisiones de CO₂. Mientras tanto Norteamérica no asume el compromiso para reducir sus emisiones a la atmósfera de Dióxido de Carbono.

Tengamos en cuenta este contrasentido como ejemplo de la falta de seriedad con la que los responsables del planeta abordan estos problemas. Como dato destacaremos que los Estados Unidos son los responsables de la cuarta parte de la contaminación procedente de combustibles fósiles.

Otro espacio en el que también se advierte la presencia del tema de la ecología es en la educación y a este respecto hay que destacar la existencia de Cátedras de ecología en las Universidades de Madrid y Sevilla de las que

² Palabras de **Jacques Santer** (Presidente de la Comisión Europea) de 23 de junio de 1997, "ABC", de 24 de junio de 1997, p. 52.

formó parte el **profesor Fernando González Bernández**³ al que destacamos por su personalidad en el campo de la educación, del activismo en los movimientos sociales por sus muchas publicaciones y por ser especialmente querido en los círculos ecologistas, lo que le llevó a ser elegido para recoger el premio Nacional de Medio Ambiente que el Ministerio de Obras Públicas y Transportes concedía todos los años y que, en concreto en 1992, fue otorgado a los grupos ecologistas españoles.

En otras escalas de la educación, como la secundaria, las iniciativas son numerosas, y adquieren la forma de excursiones a lugares de especial interés natural, cursos de reciclaje de papel y aprovechamiento del mismo, elaboración de casetas de madera para pequeñas aves, recogida de pilas, charlas-coloquio, recogida de basuras en parques, acampadas protesta por la destrucción de nuestro entorno, mantenimiento de huertos ecológicos, creación de agrupaciones ecologistas de alumnos, elaboración de revistas de contenidos ecológicos, etc.

Otro gran territorio de nuestra sociedad en el que el concepto de ecología está presente, en un sentido o en otro, es el campo de la industria o de las empresas. Algunos ejemplos confirmarán esto.

La red de tiendas Body Shop, que comercializa productos básicamente naturales para el cuidado de la piel y el cabello, lleva a cabo desde hace cinco años campañas nacionales de reciclaje. Su mensaje es *"Devuélvanos nuestras botellas"*. La empresa se compromete a que los envases de plástico recuperados serán enviados a diversas plantas de reciclaje y por cada seis envases devueltos el cliente recibirá un obsequio simbólico de Body Shop.

Este es un ejemplo en el que no es difícil advertir el hecho de que "la ecología vende", sin embargo es al mismo tiempo una manera de aportar algo positivo en este sentido.

La multinacional Coca-Cola utiliza la idea de la conservación del Medio Ambiente a través de iniciativas como el Concurso Escolar de Medio Ambiente organizado junto con el ICONA.

El grupo empresarial BASF⁴ hace de su lucha por la conservación de la naturaleza su bandera y se anuncia con eslogans como *"conservando los bosques hacemos un buen papel"*.

³ La revista "Quercus", en su número 88 de junio de 1993, hizo un homenaje al ecólogo González Bernández.

⁴ Grupo BASF en España: BASF Española S.A. - BASF Pinturas S.A. - COMPARES Sistemas Informáticos, S.A. - Laboratorios Knoll, S.A. - BASF Custex, S.A. - Elastogran, S.A. - BASF Sistemas de impresión S.A. - BASF Labiana S.A. - CRITESA- Chemany Ibérica, S.A.

BASF trabaja para descubrir nuevos y más eficaces tratamientos de fibras para la eliminación de los ácidos en los procesos de fabricación, y para la reutilización de las aguas residuales procedentes de la fabricación del papel.

Otra relación de empresas con el entorno es la de aquellas que hacen de este su objetivo. HIGITEC es una empresa que se dedica a la consultoría de Higiene Ambiental. El título es sugerente, pero tras éste lo que hay es una especialidad en control de plagas. Se ocupan de eliminar los seres molestos que nos acompañan y se anuncian como eficaces (rapidez y durabilidad) y como usuarios de productos que no alteran el medio ambiente.

Quizá uno de los ejemplos en los que más claramente las industrias chocan con los intereses ecológicos, y de manera que no es muy conocido o tenido en cuenta por el gran público, es el de la industria cosmética. Muchas empresas de cosmética⁵ siguen utilizando animales en la experimentación de sus productos, no obstante, como para casi todo, existen alternativas. Así la cosmética natural, utiliza ingredientes vegetales y en algún caso minerales, como aceites, esencias, ceras vírgenes, frutas, plantas medicinales, maceraciones en aceites con flores, etc., excluyendo los ingredientes animales. En sus preparaciones no se emplean conservantes, colorantes ni perfumes sintéticos. Otras características de un "cosmético ecológico" son: un sistema de envasado que no confunda el contenido del producto, el respeto a otras culturas y civilizaciones, garantizar que todo el proceso no pone en peligro a ecosistemas o personas y no utilizar ninguna forma de publicidad engañosa.

Otro dato importante, además de la utilización de productos animales son los tipos de pruebas que con ellos se hacen una vez elaborado el producto (casi cualquier producto de droguería) y que suelen ser de tres tipos:

- De toxicidad: El objetivo es establecer la dosis mortal.
- De irritación cutánea: Determinar cualquier reacción cutánea negativa.
- Irritación ocular: Algunas de estas pruebas necesitan que el animal esté consciente para analizar también sus reacciones.

⁵ En el número 133 de "Integral" se facilita una lista de empresas y productos que emplean la experimentación animal.

En el número 5 de la revista "Cuerpo Mente" se publica un reportaje sobre las marcas de cosmética de nuestro país que no utilizan animales en la experimentación de sus productos.

En otro orden de cosas veremos que la bibliografía sobre temáticas ecologistas es amplísima, y por supuesto no nos detendremos ahora a detallarla, ya que parte de ella tendremos oportunidad de ir refiriéndola en el desarrollo de esta tesis. Sólomente comentar a este respecto dos curiosidades que nos muestran como hay ediciones desde lo más sencillas y generales hasta otras más especializadas y acompañadas de recursos audiovisuales.

En el primer caso, el *Diccionario de ecología* (Acento Editorial) realizado por **Luis Centurión**, ofrece unas 100 páginas temáticas variadas que van desde la Amazonía, la Antártida, el cambio climático, la desertificación, el efecto invernadero, hasta el agujero de ozono, etc.

Del segundo caso, podríamos citar *Los instantes del bosque*, obra más especializada que trata de 12 tipos de bosque autóctono español durante los doce meses del año. Esta obra está ilustrada por doce artistas de la naturaleza y se acompaña por un compact-disc de **Carlos Hita** que recoge sonidos de la naturaleza. El texto es de **Joaquín Araujo** y lo edita el Ministerio de Agricultura, en colaboración con el Consejo de Seguridad Nuclear.

De este libro extraemos una idea: la naturaleza puede ser observada también desde una perspectiva plástica, pictórica.

Hay exposiciones de pintura cuyo fundamento es la naturaleza. El carácter que a esta se le de será muy variado, muchos serán los factores que entrarán en juego (dependerá del artista, las circunstancias).

Un ejemplo en el que los pintores nos muestran su inquietud por escuchar a la naturaleza nos lo dan **M^a. José Bro, Luis Sauce, Amador Calvet y Fernando Mastretta** en su exposición de la galería Arco Romano de Medinaceli en junio de 1997.

De esta exposición, cuyo encabezamiento es "Así me habla la naturaleza", la principal enseñanza que extraemos es que el número de lecturas que suscita un paisaje es enorme y que éstas van incluso más allá de la luz, del color o de la propia realidad ya que la última decisión depende del artista.

El paisaje como una parte más de la naturaleza ha sido durante muchos años un punto de atención privilegiado para el artista y así lo muestran exposiciones como "En torno al paisaje", (de Goya a Barceló), Paisajes de la Colección Argenteria - mayo - junio de 1997. Sala de exposiciones del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

O también "El siglo de Oro del Paisaje Holandés" exposición realizada en el Museo Thyssen-Bornemisza y patrocinada por el Banco Central Hispano quien editó un magnífico catálogo.

No es la pintura la única forma de arte en la que se puede destacar el importante papel que tiene la naturaleza, o las sabias enseñanzas que de ella el hombre puede extraer. Así el teatro también se expresa en este sentido y un ejemplo en el que además vemos cómo esta sabiduría es observada ya desde antiguo puede ser *Las bacantes*, una obra clásica, representada con gran éxito en este año 97, en el teatro Galileo por la compañía Thiassos.

También la arquitectura es una fórmula creativa con una conexión muy especial hacia lo natural. El urbanismo afecta al entorno como pocas otras actividades pueden hacerlo. **Le Corbusier**⁶ señalaba cual es la relación entre el hombre y la arquitectura, y dice a este respecto:

“Las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres), circular. Los planes determinarán la estructura de cada uno de los sectores asignados a las cuatro funciones y señalarán su emplazamiento respectivo en el conjunto.

El urbanismo debe organizar, en función del ritmo de las actividades cotidianas de los habitantes, las relaciones entre los lugares destinados a la habitación, al trabajo y al disfrute de tiempo libre”.

Visto desde este punto de vista, la arquitectura se pone más al servicio del hombre y de sus actividades que en función de una correcta adaptación al entorno.

El arquitecto **Frank Lloyd Wright**⁷ (1867-1959) tiene otras versiones sobre la arquitectura:

“... El concepto del espacio en la arquitectura es orgánico, y orgánico, tal y como empleamos el término, significa natural, significa esencial. Significa perteneciente a, en lugar de encima de.

... La ciudad de nuestros días tendrá que agotar su ciclo vital. Está llegando ya a término debido a sus excesos. Los excesos la están arruinando. Cuando necesitemos un modelo de ciudad nueva, lo encontraremos en términos orgánicos y será más una

⁶ Le Corbusier, citado por HILPERT T. *La ciudad funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad.* IEAL, 1983, pp. 379 y 432.

⁷ Ha sido uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX. Su concepción naturalista y orgánica de la construcción ha dejado obras inolvidables que han marcado el estilo de varias generaciones de profesionales de todo el mundo. Resucita el concepto de artista completo en la era postindustrial. Obras suyas son, entre otras muchas, el Capitolio del Estado de Arizona o el Museo Guggenheim de Nueva York, “El País Semanal”, 8 de junio de 1997, pp. 125-130.

agronomía. Formará parte de la tierra y estará prácticamente en todas partes. Las grandes concentraciones que son hoy las ciudades son vestigios del feudalismo. Tenemos que seguir adelante y hacer mejor uso del suelo ...

Si recurrimos a la arquitectura adecuada no violentaremos el paisaje como hacemos ahora. Me horrorizaría que el tipo de arquitectura que hacemos hoy día saliera al campo. En la arquitectura orgánica la naturaleza de la cosa sugiere su forma. Los edificios así contruidos harán más bello el campo en vez de afearlo. Por supuesto aún queda mucho camino por recorrer a lo largo de una línea cultural de la que aún carecemos."

Otro ejemplo más próximo a nosotros, tanto en el tiempo como en lo geográfico, es el del español **Oscar Tusquets** quien en su diseño para una casa unifamiliar⁸, destaca la importancia que tiene el tener en cuenta los condicionamientos del clima, del terreno y de la cultura concreta a la que se dirige la vivienda.

Entre otras cuestiones destaca su convencimiento de que en nuestro clima la protección térmica y lumínica es absolutamente imprescindible o la necesidad de que el jardín sea fácil de mantener y tenga un bajo consumo de agua.

En el campo del diseño, tanto el arquitectónico como de cualquier otro carácter, se hace necesario cambiar los hábitos de las poblaciones consumistas y llevar a cabo una profunda revolución tecnológica. Es necesario un tipo de diseño innovador, que permita pasar de una sociedad despilfarradora a otra de consumo moderado, de una civilización nuclear a otra solar, de la química agresiva a la química blanda, de la cultura de lo superfluo a la de lo duradero.

El diseño denominado verde apuesta porque los materiales empleados en la producción y en el producto final sean lo menos venenosos posible o al menos no liberen sustancias tóxicas. Tiene que generar la menor cantidad posible de desechos o cuando menos que estos sean reciclables.

También la duración del producto ha de ser alta y fácil de reparar. Los objetivos de un producto diseñado con intencionalidad ecológica debe tender a: Reducir residuos, ahorrar energía, mantener una escala adecuada, tener el máximo de duración y tender a lo sencillo, a lo silencioso.

En el terreno de la pintura, de la arquitectura, del teatro, del diseño ... pueden existir controversias, matizaciones, opiniones, desacuerdos, afinidades

⁸ Diseño de casa unifamiliar para "El País", 30 de junio de 1996, pp. 24-33.

... pero resultaría extraño que se diera un cuestionamiento de la actividad. Es decir no se cuestiona la pintura sino como mucho parte de ella, no se cuestiona la arquitectura sino que se entiende como necesaria. Pero existe una forma artística, un procedimiento que tiene sin lugar a dudas algunas consecuencias plásticas y que permanentemente es puesto en tela de juicio, nos referimos al toreo.

Concretamente son grupos ecologistas quienes destacan que esta actividad atenta contra parte de la naturaleza, y así podemos encontrar ejemplos, como el de la Asociación para la Defensa de los Derechos del Animal - Euskadi cuyo objetivo es erradicar las corridas de toros y cualquier otro espectáculo cruento y sanguinario en Gasteiz.

En España hay más de doscientas poblaciones que celebran sus fiestas con ceremonias del maltrato a los animales: Gallos, cerdos, cabras, patos..., entre otros son los animales elegidos en algunos lugares, pero uno, el toro, despierta en nuestro país un especial interés.

No sólo son las corridas de toros los espectáculos en los que estos animales son utilizados; otras fiestas como el "Toro del aguardiente" en Paterna de Rivera y Puerto de Santa María (Cádiz); el "Toro embolado" muy practicado en el País Valenciano, Castilla y Sur de Cataluña, el "Toro de la Vega" en Tordesillas (Valladolid), el "Toro de Coria" en Cáceres, etc., también centran su atención en este animal.

No cabe duda de que "los toros" es un tema que provoca el debate, la discusión. En cualquier caso, el roce entre dos campos que a nosotros nos interesan, el arte y la ecología.

De todas formas, y sin la intención de decantarnos aquí ni en favor ni en contra de este tema, nos parece interesante incluir un punto de vista nuevo que podría dar a cada uno motivo para reflexionar.

Las palabras son de **Luis Francisco Esplá**⁹:

"Si alguna vez desaparecen (los toros) no será por las campañas que denuncian su crueldad sino por un cambio en la relación del hombre y la naturaleza, una transformación en nuestra economía social. Y esto querría decir que, a cambio de ser más europeos, se habrán perdido raíces, tradiciones, esa relación directa que se da en el mundo rural entre el hombre y el animal. El urbano sufre un shock ante el animal moribundo que el hombre de campo acepta como algo natural en su medio. ¿La caza?.- Si es verdad, no solo soy matador de toros sino que encima me gusta cazar. La caza es menos cruel, y tan innecesaria como los toros. Innecesarios pero imprescindibles como

⁹ Entrevista a Luis Francisco Esplá, "El País" 17 agosto 1997, p. 8.

el arte, como las religiones, mecanismos ficticios y muy tenaces para luchar contra la muerte”.

Hay otros artistas cuya relación con el mundo de la ecología les lleva a ser invitados en acontecimientos tan importantes como lo fue la Cumbre de la Tierra. Nos referimos a **Ranschenber, J. Kosuth, Christo o Kounellis**. Entre los invitados a aquella Cumbre de Río de Janeiro estuvo **Fernando Casás**, quien al contrario que los anteriormente citados optó por no estar presente. Sus motivos para tomar esta decisión serían, por una parte el no sentirse identificado con ese tipo de acontecimientos y por otra para reivindicar así una independencia del arte.

Sin embargo, como la obra de pocos, la de Fernando Casás es tremendamente ecologista y ésto queda perfectamente claro en los comentarios que **José Luis Lorenzo García**, y **Antón Castro** hacen sobre el artista en el catálogo que editó la Galería Afinsa, Almirante de Madrid en octubre de 1992.

En estos comentarios se pueden leer frases como las siguientes, que nos dan una idea más precisa de las intenciones del artista.

“... un artista formado en el seno de la naturaleza brasileña y para quien el arte es más un proceso que inquiere a aquélla que su propia materialización visual. Desde hace más de veinte años Casás está interesado en desvelar la conciencia oculta de los procesos que emergen de la naturaleza para restituírle su primigenia dignidad frente a los instintos agresivos y depredadores del ser humano.

... Pero su arte no se hizo al andar a la manera de los land. Muy al contrario sus posiciones refrendaban el valor crítico de la mitología natural y la toma de conciencia del que es capaz de asumir el arte como proceso transformador o como centro neurálgico de un debate dirigido a las conciencias de aquellos a quienes se permiten verlo: no de otra manera podríamos comprender su implicación reivindicativa de los ecosistemas, manifiesta, desde 1970 en diferentes series. Series que se centrarán, muchas veces, en el clamor destructivo de un Amazonas vivido y simbólico, la destrucción emblemática y real de un fragmento imprescindible de nuestro planeta.”...

Por otra parte la observación de la naturaleza nos permite acceder al conocimiento y muchas veces esta observación desde lo meramente contemplativo o desde lo científico adquiere formas plásticas cargadas de interés visual, táctil, acústico ...

Los fractales son un buen ejemplo de la obtención de plasticidad desde las matemáticas, ayudadas por los ordenadores. Un fractal es un objeto que presenta siempre una estructura igual, cualquiera que sea la escala considerada. El objeto que se obtiene de esta forma se compone de una

infinitud de puntos repartidos conforme a una estructura lagunar bien definida. Desde su creación se está comprobando que en el mundo natural abundan los objetos cuya mejor representación matemática son fractales: rugosidad en la superficie de algunos materiales, porosidad de algunas rocas, distribución de los defectos en las estructuras vítreas, etc.

En otras ocasiones la naturaleza nos muestra curiosas estructuras que se repiten y de gran calidad plástica y mística como lo es la espiral, por ejemplo. A nivel macroscópico, la espiral es la forma que adquieren infinidad de nebulosas similares a la que contiene a nuestro sistema solar. A nivel microscópico, encontramos ejemplos como el de las moléculas de ADN (ácido desoxirribonucleico) que se organiza a través de dos espirales entrelazadas. A nivel visible, plantas y animales se organizan desde estructuras espirales, incluso en nuestro cuerpo la espiral es una forma que organiza algunas de nuestras zonas como el torbellino piloso apreciable en la cabeza de muchos individuos, ...

Otras muchas estructuras organizan de forma nada caótica a otros elementos de la naturaleza: formas arbóreas, radiadas, lagunares, estrelladas, seriadas, etc., produciendo bellos efectos. Se puede ver el Tao en un corte de una col, el Sol en el centro de una naranja o se puede hallar la aritmética del corazón de una manzana.

También la naturaleza puede además de hacer sus creaciones plásticas echar una mano al hombre, al artista para que este consiga bellos efectos. Nos referimos con esto al Estampado de papel, simulando vetas que recuerdan las creaciones de la naturaleza. Esta forma de arte nació en Japón y llegó a Europa en el siglo XI a través de los turcos. Hoy todavía quedan artesanos que mantienen viva esta tradición como es el caso de **Einen Miura**.

Ciertamente, el tema se presenta como algo muy amplio, y nos damos cuenta de que casi cualquier aspecto que tenga que ver con las actividades humanas es susceptible de ser observado desde el punto de vista de su relación con la ecología. Algunos otros ejemplos, ilustrarán, sin la intención de ser definitivos, otras cuestiones que podrían ser estudiadas.

- Respecto a la política:

- ¿Cuándo surgen las primeras inquietudes?
- ¿Qué personajes han sido más sensibles y cuáles han resultado más nefastos por su desinterés?
- Dinámicas nacionales e internacionales a nivel de gobiernos.
- Legislación al respecto y estudios comparativos.
- Repercusiones positivas y negativas producidas por decisiones políticas.

- Evolución de la conciencia ecológica en la política.
- Estado actual.
- Etc.

- En la sociedad:
 - Relaciones entre sociedades distintas y su visión de la problemática.
 - Evolución de la sociedad respecto al problema medioambiental.
 - Capacidad de la sociedad para ser manipulada.
 - Costumbres y hábitos sociales.

- En la enseñanza.
 - El estado actual de la situación, en los distintos niveles.
 - Propuestas alternativas.
 - Ejercicio comparativo de los diferentes sistemas educativos.
 - Carreras universitarias medioambientales.

- En investigación, propuestas de estudio:
 - Ecología humana.
 - Química del medio ambiente.
 - Geología del medio ambiente.
 - Gestión y conservación de los recursos ecológicos.
 - Estudios de contaminación.
 - Química de la contaminación.
 - Antropología ecológica.
 - Sociología del medio ambiente
 - Psicología ecológica.
 - Arquitectura ecológica.

- Las energías:
 - Energías utilizadas y su repercusión en el entorno.
 - Energías alternativas.
 - Uso tradicional y actual de los recursos energéticos.
 - La energía y la economía o el mercado.
 - Energía e investigación.
 - Creación sustracción y transporte de energías.

- Los materiales:
 - Materiales tradicionales y materiales tecnológicos.
 - Materiales biodegradables.
 - Concepto de reciclaje y de reutilización.
 - Investigación de nuevos materiales ecológicos.
 - Conocimiento y uso de los materiales no agresivos para el medio ambiente por parte de:
 - Pintores.
 - Fotógrafos.
 - Arquitectos.
 - Textiles.
 - Fabricantes relacionados con la alimentación.
 - Ingenieros.
 - Restauradores.
- El trabajo y la industria:
 - Procesos de fabricación no contaminantes.
 - Trabajos especializados de conservación medioambiental.
 - Residuos industriales.
 - Localización de las industrias.
 - Hábitos de trabajo orientados al aprovechamiento de los recursos.
 - Hábitos de trabajo perniciosos.
- El ocio.
 - Actividades de ocio que perjudican al entorno.
 - La caza.
 - Repercusiones de las actividades al aire libre en el medio natural.
 - Elección de los espacios de ocio.
 - Alternativas constructivas para nuestro tiempo de ocio.
- Los otros habitantes de nuestros países:
 - Descripción del estado de situación.
 - Los cambios producidos en los últimos años.
 - Reservas naturales y espacios no reservados.
 - Relaciones de conflicto entre los derechos de los animales y los de las personas.
 - La conservación de las especies y su repercusión en el hombre.

- Los medios de comunicación:
 - Revistas especializadas.
 - El tratamiento del medio ambiente en la prensa diaria.
 - La televisión.
 - Noticiarios.
 - Programas esporádicos.
 - Documentales.
 - Películas.
 - La publicidad medioambiental en los medios de comunicación de masas.
 - Materiales y energías de los mass-media y su repercusión en el medio.

- Problemáticas en el entorno causadas por la acción directa o indirecta de las actividades humanas:
 - Incendios forestales.
 - Urbanizaciones incontroladas.
 - El problema costero.
 - El problema de las aguas marinas y fluviales.
 - La tala de bosques.
 - Construcción de carreteras.
 - Vertederos.
 - Contaminación atmosférica.
 - Desertificación.

Todo lo referido hasta ahora nos hace pensar que la naturaleza se manifiesta de muchas maneras, que nuestra relación con ella se da de infinidad de formas, que el cuidado de la naturaleza es importante, que de ello también depende nuestra existencia y que el arte, entre sus múltiples maneras de ser enfocado, también tiene algo que decir a este respecto.

Sería extraño que el arte no se ocupase de la naturaleza y una vez que esta es el objeto del artista ¿cómo puede ser que no se de cuenta de la necesidad que hay de protegerla contra un ser - el hombre - que ha desarrollado los mecanismos capaces para destruirla?.

3.- OBJETIVOS.

A.- Generales.

A lo largo de la historia del arte éste se ha aprovechado de la naturaleza haciendo ésta la función de referente formal con inagotables posibilidades, o de referente simbólico al servicio de la narración, o como telón de fondo de lujo, como marco ideal para la presentación de obras de arte, entre otras muchas posibilidades.

Sin embargo no es la naturaleza lo que a nosotros nos interesa estudiar sino la ecología, y pese a ser términos que pueden a veces llegar a confundirse entre sí, no son sinónimos, y es un objetivo general para nosotros no utilizarlos indistintamente.

Es por tanto el objetivo más general estudiar el arte cuando éste se encuentra relacionado con el concepto de ecología. Nos preocuparán entonces cuáles son las características del arte en estas circunstancias, quiénes son sus protagonistas, además de investigar sobre las dimensiones que esta relación es capaz de desarrollar.

Y como todo ejercicio de investigación, éste no sólo se preocupa por la recopilación de datos e ideas propias o ajenas, o por el mero conocimiento, sino que pretende tener algunas utilidades más como:

- Poder servir como una referencia más para el debate artístico.
- Poder ser utilizado, aprovechado o discutido por otros investigadores plásticos o teóricos.
- Servirme a mi mismo como espacio de estudio y reflexión con la intención de utilizarlo para el desarrollo de mi posterior ejercicio creativo.

B.- Específicos.

De acuerdo con el objetivo general expresado, nos proponemos dar respuesta a algunas cuestiones más concretas, detalladas en los siguientes objetivos específicos:

- Encontrar argumentos en la historia que nos permitan entender si el espíritu de la ecología es característico exclusivamente de la

civilización del siglo XX o si, por el contrario, ya estaba presente en tiempos pasados y en culturas diferentes.

- Detectar cuáles son los problemas que inciden sobre el equilibrio ecológico y aportar datos con los que se demuestre que estos desequilibrios también afectan a las obras de arte. Analizaremos si la legislación nacional o internacional tiene en cuenta esta circunstancia y buscaremos cuáles son las soluciones que se ofrecen al respecto.
- Comprobar también si existe la posibilidad de que el arte pueda producir desequilibrios en el natural equilibrio del medio ambiente.
- Ofrecer datos que nos lleven a tener una idea del arte a través de los tiempos desde una perspectiva ecológica.
- Comprobar si en la actualidad la ecología sólo puede ser objeto de trabajo para una técnica o tendencia creativa muy concreta o si, por el contrario, existe la posibilidad de que cualquier fórmula creativa pudiera adquirir un compromiso ecológico.
- Comprobar si desde el ejercicio de la pintura se puede tomar o se toma en consideración la relación arte y ecología.
- Si el ejercicio anterior se demostrase como posible, se buscarían las características y la incidencia de esa relación en nuestro entorno de Madrid.

4.- METODOLOGÍA.

La metodología que se ha seguido debe ser diferenciada en dos grupos:

- 1.- Una metodología que se encarga de organizar y estructurar el desarrollo argumental de la investigación.
- 2.- Una metodología instrumental.

Respecto de la primera cabe decir que se ha optado por un orden que nos conduce desde lo más general hasta lo más particular, necesitando por tanto analizar primeramente el significado y repercusión del concepto de ecología.

Una vez extraídas las conclusiones de este estudio la investigación se organiza de forma cronológica atendiendo, primeramente, a las características del arte en su relación con la ecología a lo largo de la historia y en diferentes culturas más significativas y después a las posibilidades actuales de la creatividad.

El carácter de particularidad lo encontraremos en el último capítulo en el que la relación arte y ecología se circunscribe a un espacio cultural concreto, Madrid y a un momento histórico reciente.

Por otra parte, refiriéndonos a la metodología de carácter instrumental, hemos de recordar que ha sido necesaria la búsqueda documental de información a través de:

Fuentes bibliográficas como obras de investigación, de divulgación general, informes de cursos, seminarios, congresos o de la propia administración, revistas especializadas en el terreno de la ecología, en el del arte de carácter nacional e internacional y de la legislación, B.O.E. y Constitución Española, periódicos locales y nacionales, catálogos de artistas de exposiciones, de colecciones, folletos, pasquines, tebeos, mapas, diccionarios y enciclopedias de carácter general o especializado, archivos municipales y de asociaciones ecologistas o artísticas.

Ha sido necesario entrevistarse con profesionales del comercio del arte, artistas o grupos de artistas, estudiosos del tema, profesores, responsables de organizaciones ecologistas...

Radio y televisión han sido permanentemente fuentes de información así como el visionado de documentales, largometrajes, cortos, fotografías, dibujos, carteles, esculturas y las visitas a salas de exposiciones, galerías, museos, ferias, comercios y la propia calle, en la que la referencia a la plástica y a la ecología es también constante.

CAPÍTULO I

DEL CONCEPTO DE ECOLOGÍA Y SUS ANTECEDENTES



Las ilustraciones de esta primera parte, están seleccionadas de la obra de **Ron Cobb**: *¿Y que es eso de la ecología?*, que es a su vez, una selección de sus tres álbumes antológicos (*Mah fellow americans*, Real Free Press. Amsterdam; *Cobb again*, Wild and Wolley. Sidney, Australia y *The Cobb Book*, Big o' Publishing. Londres) que recogen la mayoría de los dibujos publicados por Cobb en prensa underground y alternativas.

Sobre Ron Cobb, muy sintéticamente, cabe decir que nació en Australia en 1937 y trabajó en los estudios Disney de Burbank (California).

Ha realizado gran cantidad de dibujos en blanco y negro, y también trabajos al óleo. Ha diseñado cubiertas de discos, libros, posters, postales, etc ... y dibujos de cómix.

En 1972 dejó de dibujar y regresó a Australia, pero fue su sensibilización con la problemática medioambiental la que le empujó a la creación plástica de nuevo.

Un trabajo destacable en su obra, es su colaboración en la película *Alien el 8º pasajero*, donde trabajó en la creación de naves espaciales y en la ambientación general del film.

Se ha elegido a este artista para ilustrar las primeras páginas, ya que Cobb está como pocos artistas sensibilizado con las problemáticas medioambientales, lo que le ha llevado a producir gran cantidad de imágenes que, con un carácter u otro, crean un discurso acorde con el tema que nos ocupa.

Su obra es profundamente crítica, unas veces a través de fina ironía, y otras de forma directa, con dureza. Se puede advertir en algunos casos, un cierto grado de fatalismo, en otros la mera descripción de lo absurdo. Su temática gira en torno a:

Nuestra capacidad por construir sobre desastres anteriores, la carrera armamentística y sus consecuencias, el concepto de progreso, el dinero, la explotación de unas personas por otras, la intolerancia, la política, la preocupación por nuestro futuro, la religión, los ataques a las diferentes etnias, etc. ...

1.1.- ECOLOGÍA.

Etimológicamente esta palabra significa, ciencia o discurso sobre la casa; es decir, ciencia de la vivienda; proviene del griego "oikos" que significa casa¹.

La ecología² entendida como tal, es un conjunto de ciencias que estudian las relaciones de los seres vivos entre sí, y con el medio en que se encuentran.

El concepto es creado con este sentido por **Ernst Haeckel** en 1866.



Los hombres como seres vivos que son, mantienen una relación con su medio ambiente, que también es objeto de estudio para esta disciplina, y se observa en torno a dos vertientes:

- Por una parte, la influencia del medio en el hombre y la adaptación de la comunidad humana al medio.
- Y por otra, la acción del hombre sobre el medio.

La ecología en su concepción actual de ciencia, que trata de sistemas, coincide con una tendencia general de la ciencia a buscar enfoques integradores, y es el ecosistema, o sistema formado por organismos de distintas especies y el medio ambiente que les rodea, la unidad básica del estudio ecológico.

Puede decirse que el objeto último de la ecología, es el estudio de la estructura y funcionamiento de la naturaleza.

¹ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, Barcelona, Integral Ediciones, (en adelante "Integral"), nº 2, p. 22.

² Larousse, Tomo 8, pp. 3.501 y 3.502.

En todo ecosistema se distinguen los que se llaman niveles tróficos, que pueden sintetizarse: en un nivel de productores (formado por vegetales autótrofos), un nivel de heterótrofos (constituido principalmente por animales) y un nivel de descomponedores (formado esencialmente por bacterias y hongos).

El paso de unos niveles tróficos a otros lleva consigo una transferencia de materia y energía, con degradación de parte de la energía en cada transferencia. De este modo, a medida que se asciende en los niveles tróficos, el flujo de energía decrece, lo que limita el número de niveles posible.

El conjunto de relaciones de alimentación entre las distintas especies de un ecosistema, se plasma en una compleja trama de relaciones que recibe el nombre de cadena trófica.

Uno de los aspectos que más han influido en los últimos tiempos en esta ciencia, es el desarrollo de los sistemas informáticos, que han permitido por ejemplo, la construcción de modelos de simulación para el estudio funcional de poblaciones y ecosistemas. Estos modelos básicamente producen dos tipos de ejercicios, los descriptivos y los predictivos.

En los últimos años, se han desarrollado diversas técnicas de automatización de la toma de datos mediante aparatos usados generalmente desde aviones o satélites artificiales constituyendo ésto una rama de la ecología denominada: aplicación de sensores remotos.

La fotografía, que ha experimentado en los últimos años grandes avances técnicos, ha visto aumentar sus posibilidades y aplicaciones, siendo un medio útil para ingenieros forestales, geólogos y geógrafos.

Se usan imágenes aéreas estereoscópicas, fotografías con longitudes de onda distintas a las de la luz (como es el caso de la radiación infrarroja, etc. ...) que permiten, por ejemplo, detectar diferencias de temperatura en la biosfera de hasta 0,01° C. el radar o el sonar.

A partir de la aparición de la obra de **E.P. Odum** *Fundamentos de ecología*. (1959)³ se ha generalizado el concepto de que el hombre debe ser considerado como una especie más en la dinámica de la biosfera.

³ Cf. ODUM, E.P., *Fundamentos de ecología*, México, D.F., Nueva Editorial Iberoamericana, S.A. de C.V., 1984 (Tercera edición).

Sin embargo, el hombre, y tanto más cuanto más progresa técnicamente, no puede ser considerado como una especie más, ya que es evidente su enorme capacidad para influir sobre el equilibrio ecológico en cualquier lugar de la tierra.

El hombre ha modificado en su provecho el medio ambiente, provocando incluso situaciones y reacciones en cadena, que han resultado ser perjudiciales incluso para él mismo.

El resultado general, es la disminución de la estabilidad, cuyos efectos más importantes son: la extinción de especies, la destrucción de ecosistemas naturales sustituyéndolos por otros artificiales y la contaminación de aire, agua y tierra.

Por su parte **Luc. Ferry**⁴, profesor de filosofía de la Universidad de Caen, nos propone su visión del tema, diferenciando entre tres ecologías diferentes:

- 1.- A partir de la naturaleza; de lo que se trata es de proteger al hombre incluso de sí mismo. Al destruir el entorno, se corre el peligro de destruir al hombre.

En este punto, tiene en cuenta a la naturaleza de forma indirecta.

- 2.- Con un fondo más moral, atribuido a determinados seres no humanos, se pretende producir en el mundo el mínimo de sufrimientos, y el máximo de bienestar.

Aquí Ferry, equipara al hombre y a los animales, dejando en entredicho la concepción antropocéntrica, que situaría al hombre como centro de todas las cosas, como fin absoluto de la naturaleza.

- 3.- Donde incluye los derechos, para vegetales y minerales y advierte que tiende a ser ésta la ideología dominante.

Advierte, el autor, de los derechos de la naturaleza contra el antropocentrismo, donde el Universo se convierte en sujeto de derecho; no es el hombre el centro del mundo al cual hay que proteger, sino que es el cosmos al que hay que defender del hombre.

Greenpeace⁵ esquematiza de la siguiente manera ofreciéndonos las tres

⁴ FERRY, LUC, *El nuevo orden ecológico, el árbol, el animal, el hombre*, Barcelona, Tusquets Editores 1994, pp. 27-28.

⁵ GREENPEACE. *Declaración de interdependencia*, "Integral", nº 48, pp. 12 y 13.

leyes que rigen la ecología:

- 1.- *Todas las formas de vida son interdependientes.*
- 2.- *La estabilidad de los ecosistemas es mayor cuanto mayor es la diversidad y complejidad.*
- 3.- *Todas las materias primas son limitadas y también hay límites en el crecimiento de los seres vivos.*

Es posible distinguir también dos visiones complementarias de la ecología⁶: a partir del concepto de macroecología que supondría una toma de conciencia planetaria (internacional) a base de medidas y grandes líneas de intervención y la microecología, que afecta a la porción del espacio vital que es el cuerpo humano, a través de una alimentación natural y un modo de vida más armónico. Esto supone la percepción integral del concepto de bienestar.

Jaume Roselló⁷ advierte que para las sociedades occidentales de nuestros días la palabra ecología nos hace pensar en el concepto de movimiento ecologista y en la protección del entorno dentro de una perspectiva de temor, de tal manera que, en nuestra conciencia, crece una duda sobre la infalibilidad del hombre como dominador de la naturaleza y destaca como uno de nuestros ancestrales errores la consideración del entorno, de la naturaleza, como algo "aparte" de los humanos, como un "enemigo" al que enfrentarse.

Añade que la ecología debe ser considerada como una ciencia pero también como una práctica y un concepto de actualidad en los debates sobre la evolución del hombre, de las sociedades y de su entorno natural.

En tanto que ciencia, forma parte de las ciencias biológicas y se interesa por las poblaciones, los grupos de especies, los ecosistemas y la biosfera. Se puede dividir en tres grandes grupos:

- a) La autoecología. Que estudia las relaciones de una sola especie con su medio ambiente. Define esencialmente los límites de tolerancia y las preferencias de la especie vis a vis de los diversos factores, examina la acción del medio ambiente sobre la morfología, la fisiología y el comportamiento y no se interesa por las interrelaciones de esta especie con las otras.

⁶ *La vivencia de lo ecológico; Informe cualitativo 1993*, Madrid, Formulación de Futuro, S.A., 1994, p. 12.

⁷ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral" nº 2, p. 22.

b) La dinámica de las poblaciones.

c) La sinecología, que estudia las relaciones entre los individuos que pertenecen a especies diferentes de un grupo con su medio ambiente. Puede describir la evolución de los grupos y analizar las causas.

Según Roselló, se ha llegado a afirmar que la ecología no es una ciencia concreta, sino un *"punto de vista"*, un *"estado anímico"*.

Asimismo, advierte, que no debe confundirse la ecología, con disciplinas que le son cercanas como la etnología o la biogeografía, estudiando la primera costumbres y comportamientos y la segunda la repartición de los seres vivos dentro de la naturaleza.

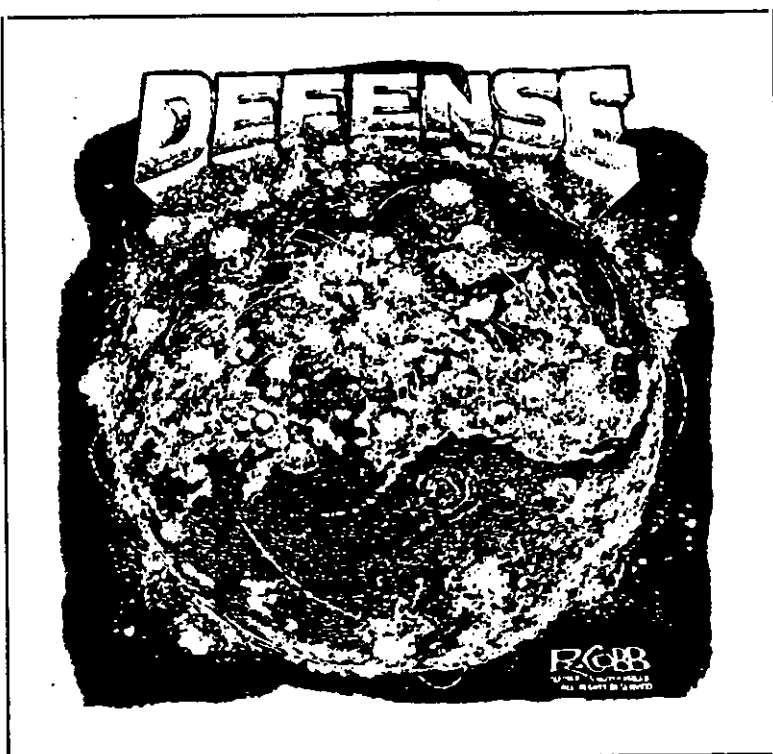
1.2.- ECOLOGISMO.

El ecologismo⁸ es una corriente de pensamiento o doctrina que denuncia el pillaje irracional de los recursos naturales y el creciente desequilibrio entre el hombre y su entorno natural, y subraya la urgencia de una nueva orientación del crecimiento económico y energético.

Surgió en los años sesenta, de los movimientos a favor de la naturaleza y del medio ambiente. El ecologismo apareció como la total forma de conciencia de la ruptura entre el hombre y su medio natural, ruptura inducida por la civilización industrial. Ésta tiene como objetivo principal asegurar un aumento progresivo de bienes de consumo, por lo que destruye sin remedio una parte de los recursos no renovables, acumula fuentes de contaminación y pone en peligro la propia supervivencia de la especie.

Frente a esta constatación, el ecologismo preconiza la búsqueda de formas de desarrollo equilibradas con la naturaleza; formas que sólo deben utilizar energías renovables no contaminantes, y asegurar la satisfacción de las necesidades fundamentales del hombre. Esto sólo se podrá poner en práctica mediante la máxima descentralización de los centros decisivos y la aplicación de medidas autogestionarias para que cada individuo se sienta plenamente responsable de su porvenir.

La solución se halla en el movimiento de la conciencia ecológica, y ésto, a juicio de Roselló⁹, se caracteriza por:



⁸ Cf. Larousse, Tomo 8, p. 3.502

⁹ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral", nº 2, p. 24.

- La visión de la tierra como un conjunto orgánico donde todo va unido. Se considera que es necesaria la solidaridad mundial entre las personas para impedir la destrucción del planeta.
- La negativa a dejar que las cosas evolucionen de modo tan negativo y la necesidad de desarrollar y utilizar las facultades creativas.

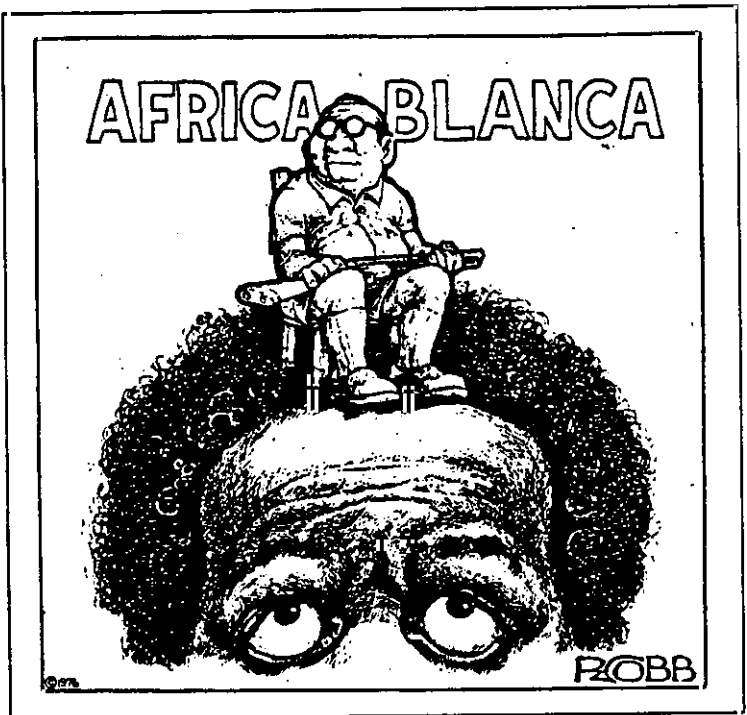
A este respecto, cabe citar dos frases que subrayan las ideas anteriores, a modo de slogan, intentando implicar a todos en una tarea común:

"Nadie puede ocupar tu lugar. Cada uno de nosotros teje la hebra en la tela de la creación. Nadie puede tejer esa hebra por nosotros".
(Duane Elgin)¹⁰

"El optimismo de la creación es preferible al pesimismo del pensamiento".
(Harold Zindler)¹¹

Pensando a nivel global, planetario, algunos¹² son de la opinión de que para salvar la tierra debemos adoptar un modo de vida que sea sostenible, es decir, que no mengüe recursos naturales y que sea universalizable, o sea, capaz de ser practicado por todos los seres humanos.

Se añade a ésta, la idea de que no podrá haber sociedad sostenible mientras subsistan dos mundos: Norte y Sur o si la población mundial sobre-



¹⁰PIGEN, JORDI, *Nueva conciencia; plenitud personal y reequilibrio planetario para el siglo XXI.* (extra monográfico, nº 22 de "Integral", p. 7 (citando a Duane Elgin).

¹¹ BROWN, MICHAEL y MAY, JOHN, *Historia de Greenpeace*, Madrid, Editorial Raíces, S.A., 1989 p. 1 (citando a Harold Zindler).

¹²PIGEN, JORDI y RAMIS, SERGI (varios autores), 1992 *Un año para salvar la tierra*, "Integral" nº 145, p. 51.

pasa los 8.000 millones de personas.

Algunos datos, solo para España en 1.990¹³, dicen que cada año de nuestras vidas quemamos el equivalente a tres toneladas de carbón, consumimos 400 m³ de agua y producimos casi media tonelada de basuras.

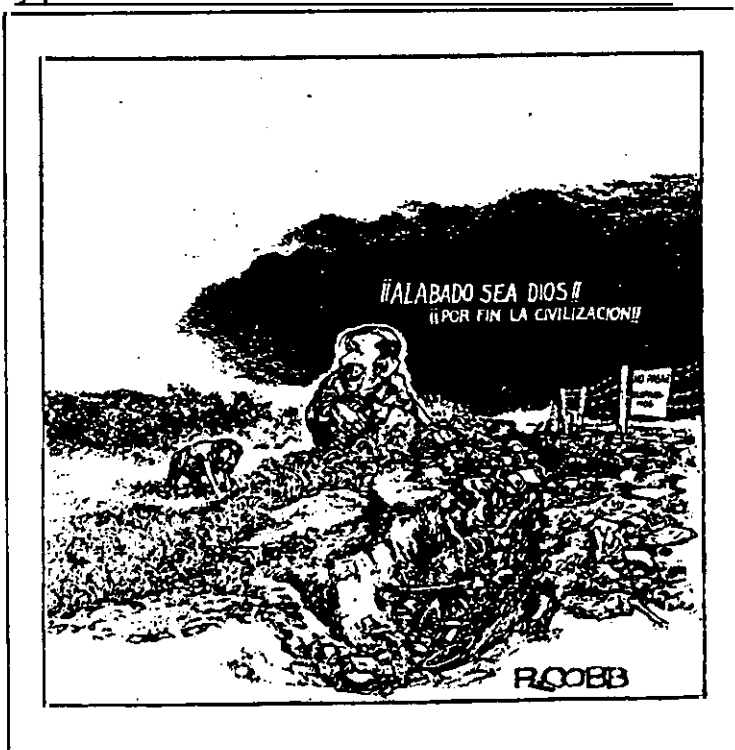
La felicidad consiste en consumir sin cesar; ese sistema de valores que hace ya bastante tiempo empezó a extenderse por todo el mundo, amenaza hoy la supervivencia del planeta.

Sin embargo el lazo entre "más" y "mejor" se ha roto en la realidad.

"Se vive peor consumiendo más" nos dice Michael Bosquet¹⁴, y para apoyar esta frase, nos aporta los ejemplos de las repercusiones de los desastres del Amazonas, el caso de New York, o el de

Tokio, donde los mismos policías que regulan el tráfico, han de tomar oxígeno de vez en cuando para poder soportar las terribles condiciones atmosféricas en las que se ven inmersos ...

En el mismo sentido, están dirigidas las palabras de M. Bosquet¹⁵ cuando dice: "La utopía no consiste hoy en día en preconizar el bienestar por decrecimiento y la subversión del actual modo de vida, la utopía consiste en creer que el crecimiento de la producción social puede aún aportar el bienestar ya que es materialmente posible".



¹³ ALONSO MILLÁN, JESÚS, *Una tierra abierta; Materiales para una Historia Ecológica de España*, Madrid, Compañía Literaria, S.L. 1995, p. 1.

¹⁴ GROZ, ANDRÉ y BOSQUET, MICHAEL, *Ecología y política*, Barcelona, Ediciones 2001, S.A., 1982, p. 21.

¹⁵ DA CRUZ, HUMBERTO, *Ecología y sociedad alternativa*, Madrid, Ediciones Miraguano, 1979, p. 5 citando a Michael Bosquet.

Daniel Bonet¹⁶ afirma que actualmente padecemos una crisis ecológica, que es consecuencia directa del tipo de tecnología aplicada y que ésta a su vez deriva de una determinada concepción de la existencia.

Añade, que detrás de cada comportamiento individual o colectivo descubriremos siempre una actitud mental característica y que por lo tanto la denominada "conquista de la naturaleza", la inconsciente degradación del entorno, son prueba de que algo falla en nuestra conciencia.

Mantiene también que el sentido de la justicia es una importante condición para conseguir el equilibrio, de tal forma que hay que recibir y dar al mismo tiempo; partiendo de esta idea es evidente para él que estamos en deuda con la naturaleza.¹⁷

En torno al tema de la conciencia, podemos leer¹⁸, pero en un tono más optimista, que es importante que se haya dado la toma de conciencia de la población de los países desarrollados, de ser habitantes de un planeta con delicados sistemas de equilibrio.

En el mismo informe, se dice también: *"Ya no es suficiente la información, la sociedad está saturada de informaciones, es pertinente trabajar sobre la información para proponer soluciones, modelos, iniciativas y formu-*



¹⁶BONET, DANIEL, *Hombre y naturaleza: necesidad de equilibrio*, "Integral", nº 2, p. 6.

¹⁷ Sobre nuestro destructivo modo de entender la vida y sobre nuestros desastrosos resultados, dice **Charles Darwin**, en *El viaje del Beagle 1839*: "Donde quiera que los europeos han husmeado, parece que la muerte persiga a los aborígenes. Las grandes extensiones de América, Polinesia, Cabo de Buena Esperanza y Australia nos muestran idénticos resultados.", Citado por **Alfred W. Crosby** en p. 5 de *Imperialismo ecológico, la expansión biológica de Europa 900-1900*, Editorial Crítica, S.A. Barcelona 1988.

¹⁸FORMULACIÓN DE FUTURO: *La vivencia de lo ecológico, Informe cualitativo 1993*, Madrid, Formulación de Futuro, S.A., 1994, p. 11.

laciones que ayuden a transformar la realidad social". Lo cual me parece que es más adecuado a nuestro tiempo que la observación anterior, que supone que ya se ha dado una toma de conciencia.

Mas adelante, en la página 21 una frase remata sin lugar a dudas, el punto en el que nos encontramos.

"Para que la ecología se transforme en conducta de consumo se necesita una mayor concienciación ..." y ésta bien podría venir de la mano del siguiente slogan *"piensa globalmente y actúa localmente"* que nos recuerda que lo que hagamos en nuestro entorno inmediato, repercutirá en el entorno del planeta.

Como ya queda claro, la visión global del planeta y de la humanidad en su conjunto son fundamentales en toda la argumentación ecologista, no obstante, añadiré tres citas más que remarcan estas ideas:

¹⁹ *"La pérdida de esos recursos (fitogénicos) puede llevar a consecuencias desastrosas para la producción de alimentos y para la misma vida del hombre. Es necesario cooperar en un esfuerzo mundial para preservar lo que es una herencia de valor incalculable e irremplazable"*

²⁰ *"La humanidad se ha tornado tan dislocada, tan separada de la Tierra y de la relación orgánica con esta, hay tanto aislamiento entre sus componentes, que tiene poco de lo que la vida en este planeta requiere. Estamos en camino de destruir nuestro hogar y de perder el juego de la realidad."*

... Si pretendemos llegar algún día a restaurar el paraíso en la Tierra, habremos de indagar en nosotros mismos, y no confiar en padres improvisados situados en el espacio. La psicología profunda ha mostrado que los padres del niño son sus primeros dioses. El crecimiento y la madurez nos exigen que abandonemos tal ilusión, y con ella los sueños y las esperanzas de invocar poderes mágicos que satisfagan nuestros deseos. Tendremos que llevar a cabo la tarea lenta, dura y a menudo dolorosa de asumir la responsabilidad de nuestras acciones."

Por último, añadiremos que según la perspectiva de John M. Ragtery, a la ecología se le presentan dos alternativas: la opción cultural, basada en la belleza o la opción empírica racionalista y reduccionista. Sin embargo, esta diferenciación, no parece hacerla todo el mundo y así hay quien pensó que estas dos opciones han de ir de la mano y complementarse. Ésta es la idea

¹⁹ Varios autores: *Ecología y culturas*, Madrid, U.P.C.M. 1988. Cita de Itziar Aguinagalde (2ª ponencia), p. 56.

²⁰ STEIGER, BRAD y WHITE, JOHN, *Otros mundos, otros universos*, "Integral", nº 10, p. 3.

que **Ortega y Gasset** presenta cuando dice: *"La cultura requiere que poseamos un concepto total del hombre y la naturaleza ... No podemos postergar la vida hasta que estemos preparados para entenderla"*.

Algunos son más optimistas como se deduce del siguiente comentario de **Michael Alaby y James Lovelock** en *La gran extinción (el fin de los dinosaurios)*. Sin embargo, este "optimismo" no resulta ser suficientemente tranquilizador para muchos de nosotros.

Hablando de la catástrofe que destruyó a los dinosaurios, y que junto a ellos se perdieron el 70% de las especies:

"La catástrofe fue inmensa, muchísimo mayor que la que el hombre moderno pudiera producir, incluso si utilizara simultáneamente todas las armas nucleares del arsenal mundial".

Lo cual tiene sus implicaciones, y a eso se debe que una vieja historia cobre relevancia en nuestros días. Si el mayor desastre del que tenemos clara evidencia no consiguió destruir la vida en nuestro planeta ¿hasta qué punto debemos considerar seriamente las amenazas que mucha gente cree que suponen hoy la industria y la guerra?

¿Podemos destruir nuestra propia especie dejando en paz al resto de la vida?. Si no podemos conseguir ni eso: ¿Cuán resistente es la vida misma?, ¿Qué haría falta para convertir la Tierra en un mundo poblado sólo por fósiles, ruinas y fantasmas?

1.3.- ALGUNAS VERSIONES CRÍTICAS CON EL ECOLOGISMO.

En el pensamiento tradicional se daba importancia a la interdependencia y a la interrelación de todas las cosas, sin embargo, actualmente vivimos momentos de un exagerado pragmatismo, que curiosamente nos da como resultado toda una serie de incomodidades nada pragmáticas, como son: la contaminación, los ruidos, stress, etc.

Pragmatismo, ciencia y progreso son hoy día nuestros grandes dioses, pero al mismo tiempo y sorprendentemente observamos cómo la ecología es un fenómeno de moda.

Inicialmente se podría pensar que existen contradicciones insuperables entre aquellos principios y esta moda, pero parece ser que no es así, existe otra vertiente del pragmatismo que entiende que es más práctico unirse al enemigo que enfrentarse a él y de esta manera, nuestro "mal entendido progreso" se alía con la ecología otorgándole ese carácter de "moda" y por lo tanto provocando su comerciabilidad.

Vemos por tanto, como una parte de nuestro ecologismo no hace sino agravar uno de los problemas contra el que debería estar en todo momento en lucha, que no es otro que el del consumismo.

Jaume Roselló²¹ destaca el siguiente contrasentido; *"mientras la ecología está "de moda" (fenómeno que se pone de manifiesto por la insistencia sobre el insoportable deterioro de la calidad de vida), se aumenta a diario una increíble cadena de comodidades. Tras esta carrera desenfrenada hemos de padecer los costes del progreso, y es este en su opinión, uno de nuestros grandes dioses de la actualidad"*.

Añade, que *"nuestro actual sistema de vida occidental no aborda los problemas, sino a través de parches y soluciones inmediatas que no hacen sino complicar la situación a largo plazo."*

El ecologismo²² es un valor de cambio, un valor de consumo, una moda, un código de comunicación más que una alternativa real de vida diferente".

A este respecto, podemos destacar tres niveles encontrándose, en cada uno de ellos, algunos datos que nos hacen sospechar que el valor de lo natural frente a lo tecnológico, ha sido deformado en gran medida en función de la

²¹ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral", nº 2, p. 22.

²² FORMULACIÓN DE FUTURO, *La vivencia de lo ecológico*, p. 12.

moda, creada ésta más por "intereses" que por un análisis objetivo de la realidad actual.

1^{er} nivel individual:

- Mitificación de la salud y del cuerpo.
- Consumo de productos "SIN, LIGTH, ECOLÓGICOS" no siempre correspondiente a su realidad del proceso de fabricación, consumo, utilización y desechamiento.

2º nivel grupal:

- El campo, espacio de libertad.
- 2ª residencia.
- Mayor categoría social.
- Calidad de vida/calidad de ocio.
- Vacaciones naturales.
- Deportes naturales.

3^{er} nivel sociopolítico:

- Promesas de programas electorales.
- Difusión del discurso ecologista en los medios de comunicación.
- Las acciones simbólicas.
- Plantar un árbol.
- Campañas de reciclaje.

A esto podríamos añadir la venta del ecologismo en función de la calidad de vida, según los tres apartados siguientes:

- a) Tranquilidad; supone la ausencia de stress y ruidos, no habría lugar para la depresión.
- b) Comunicación; se daría en todos los escenarios: familias, laboral, grupal ...
- c) Autenticidad; en todos los sentidos: en el trabajo, la alimentación, la salud. ...

En una línea similar a la anteriormente expuesta, **Tibaldi** deja "*patente*" la *facilidad que existe, para producir una mala conciencia en el ciudadano, un sentido de la culpabilidad, que es fácilmente explotable*".

Se pregunta Ettore Tibaldi²³ "*¿Porqué «este espacio» y «este tiempo» se muestran tan abiertos para escuchar las mil y una palabras de la ecología?.*"

Afirma, que la campaña ecologista se basa en la crónica desigualdad entre «especialistas» y no especialistas para consolidarla o fijarla.

Asimismo, dice que "*La ecología, como pseudo ciencia del ambiente, es muy reciente; hija del capitalismo avanzado, forma parte de una amplia constelación de ideologías que tienden a presentar a todos los hombres iguales; todos somos asesinos, todos consumidores, todos estamos contaminados, todos somos contaminadores. Pero dado que es evidente que todos no somos iguales, entre una de las muchas fábulas que la clase dominante nos cuenta encontramos también una fábula ecológica*".

Por el contrario, una postura menos crítica respecto al concepto de ecología nos viene dada en la revista "Nueva Conciencia"²⁴ donde se recogen propuestas para un mundo mejor realizadas por pensadores escritores, psicólogos, físicos, biólogos y antropólogos que buscan una nueva relación del ser humano consigo mismo y con el planeta.

Allí se plantea como sólo un cambio en nuestra manera de ver el mundo, una conjunción de la ecología y nuestro crecimiento personal permitirá superar las múltiples crisis en que hoy nos debatimos.

Animo a leer esta revista en la que se pueden leer artículos de **Capa, Fregtman, Grof, Spangler**, etc... sobre la nueva conciencia y la posibilidad del advenimiento de un mundo nuevo. El cuerpo central de la obra resume treinta propuestas relacionadas y a continuación se describe la nueva visión que empieza a emerger en cada una de las áreas del conocimiento: un mundo interconectado, a la vez armonioso y sorprendente, en el que nuestras vidas adquieren un sentido más pleno.

²³TIBALDI, ETTORE, *Anti-ecología*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980, pp. 26 y 27.

²⁴ PIGEN, JORDI, *Nueva Conciencia, plenitud personal y equilibrio planetario para el siglo XXI*, Extra monográfico nº 22 "Integral", 1991.

1.4.- ECOLOGÍA, POLÍTICA Y SOCIEDADES.

Desgraciadamente, en muchos lugares de la tierra, no se tiene en cuenta, la importancia anteriormente expuesta, que tiene el desarrollo de una cultura, o una conciencia dirigida al mantenimiento de nuestro entorno, de nuestro planeta, en las mejores condiciones posibles.

No se tiene en consideración, el coste que conlleva el actual estado de despilfarro pero no me refiero en este punto a un nivel de conciencia individual, sino más bien a un nivel de conciencia de Estado, más dirigido a las grandes estructuras del poder que a los ciudadanos individuales.

Así podemos leer²⁵ *"En el tercer mundo o en los países del Este, las necesidades del desarrollo económico, relegan a un segundo plano las cuestiones medioambientales"*.

La comprobación de esto se puede hacer casi a diario en cualquier periódico y sin embargo, un análisis no muy profundo de esta situación, nos daría como resultado el hecho de que esta relajación de las cuestiones medioambientales, no suponen en absoluto creación de riqueza sino más bien todo lo contrario, un inmediato futuro caótico y empobrecido, que se manifiesta en principio por altos índices de radiación, y o desertificación por talas abusivas, o desastres ecológicos con próximas repercusiones en el hombre a través de exportaciones ilegales de especies protegidas ... y después se traduce en muerte, desertificación, éxodos a gran escala.

Si esto sucede en los lugares anteriormente citados, no es menos ni distinto lo que sucede en los



²⁵FERRY, LUC, *El nuevo orden ecológico*, p. 31.

países llamados "desarrollados", donde el capitalismo también está obligado a despilfarrar (riquezas propias y ajenas) si quiere evitar la tan temida crisis económica.

Los mismos poderes, en pro de mantener su propia seguridad, son capaces de promover por ejemplo programas nucleares a nivel mundial (como nos dice Michel Bosquet)²⁶ a sabiendas de que son caros, dadores de mayores desigualdades entre los países, peligrosos, no rentables, etc... y que no dan más empleo ni ofrecen mejor nivel de vida.

Este es el ambiente en el que nos encontramos y así hay quien llega a afirmar lo siguiente²⁷:

"Pero el ecologismo, naturalismo contemporáneo es, al mismo tiempo, la expresión del poner en tela de juicio la sociedad industrial y es inseparable de su medio: el occidente pletórico de la segunda mitad del siglo XX. Se caracteriza ante todo por su oposición al determinismo²⁸ del progreso occidental".

Es decir, que al tiempo que el ecologismo como estructura es presa de su tiempo, sociedad y circunstancias, estamos inmersos en un momento histórico en el que no somos capaces de reconocer como sociedad las repercusiones del "progreso" más aún, nos negamos a tenerlas en cuenta.

Por otra parte, hay quien conduce estas problemáticas al ámbito de lo político (partidista), llegando a construir la siguiente frase:

²⁹*"Sólo una ecología socialista puede permitirnos sobrevivir".*

O argumentando la siguiente idea³⁰: *"Es necesaria una nueva ética social, entendida ésta como una actitud activa y comprometida socialmente"*

Se entiende que los problemas de la naturaleza son de una manera u otra problemas sociales y por lo tanto la idea se debe ampliar a otros grupos

²⁶GROZ, ANDRÉ y BOSQUET, MICHAEL, *Ecología y política*, pp. 48 y 49.

²⁷SIMONET, DOMINIQUE, *El ecologismo*, Barcelona, Gedisa, S.A. 1980, p. 184.

²⁸Determinismo. Teoría filosófica según la cual los fenómenos naturales y hechos humanos son causados por sus antecedentes. Relación de causa a efecto entre dos o varios fenómenos.(GEL), Tomo 7, p. 3.228.

²⁹DUMONT, RENÉ, *Ecología socialista*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A. 1980.

³⁰FORMULACIÓN DE FUTURO, *La vivencia de lo ecológico*.

sociales marginados o segregados y a otras problemáticas como son los drogodependientes, el SIDA, la xenofobia, deportaciones, guerra, hambre, los ancianos, etc.

Existe el planteamiento del ecologismo como recuperación, en este contexto de la responsabilidad social que permite a los ciudadanos demandar medidas políticas que controlen el "antiecologismo" de la mayoría de las industrias, además, de una demanda de su más corriente significado como es la recuperación de todas las basuras que generan contaminación, es decir la depuración de residuos y reciclaje de desechos.

Me parece interesante incluir las siguientes ideas extraídas del artículo "El día del medio ambiente" de la revista "Integral" nº 139, p. 110.

Allí se dice que "todo empezó en los años cincuenta, cuando los primeros técnicos en publicidad, que trabajaban con los políticos diseñaron una estrategia para mostrar a los ciudadanos que la Administración se tomaba en serio los problemas: se trataba de dedicar un día emblemático que los rememorase.

Con esta idea se conseguían dos objetivos: en primer lugar y gracias al apoyo de los medios de comunicación oficiales hacer creer a los ciudadanos que la administración controlaba el problema; en segundo lugar, mostrar que era la administración, y no tanto las organizaciones no gubernamentales y grupos de protesta, los que realmente realizaban los esfuerzos más efectivos para solucionarlos.

Con esta premisa se instauró el Día del Trabajo, luego el Día Mundial de la Mujer, el Día del Niño y el Día del Tercer Mundo. Con estos antecedentes era de esperar que las élites económicas que gobiernan Occidente creasen el Día Mundial del Medio ambiente, que desde hace unos años se celebra regularmente en los países desarrollados".

A continuación se argumenta que no parece que este acontecimiento conlleve grandes ayudas para la conservación de la naturaleza.

Un ejemplo sobre la hipocresía que rodea a estas celebraciones nos lo ofrece la absoluta censura que con motivo de la guerra del Golfo ha habido sobre su impacto en la naturaleza. Con todo, la gravedad de la situación ha llevado a distintas instituciones internacionales (UICN, PNUMA, FAO, ICOMOS, UNESCO, etc, ...) a principios de los 80 a elaborar conjuntamente una estrategia mundial para la conservación³¹.

³¹AGUINAGALDE, ITZIAR, *Ecología y culturas*, Madrid, U.P.C.M., p. 57.

La conservación de la Biosfera aparece en esta Estrategia como una respuesta nacional, ya que de ella depende nuestra propia supervivencia, pero también como un imperativo ético, ya que *«no hemos heredado la tierra de nuestros padres, sino que la hemos tomado prestada a nuestros hijos.»*³²

Actualmente la Administración de la CEE, la del Estado Español, la de las Comunidades Autónomas y los Ayuntamientos, reconociendo el papel que las organizaciones no gubernamentales juegan en el terreno del medio ambiente ofrecen a las asociaciones de conservación de la naturaleza la posibilidad de que se financien gestionando proyectos conservacionistas por valor de miles de millones de pesetas.

Tan solo en los años 1991-95 la Dirección General XI de la CEE tiene un presupuesto, para financiar estas iniciativas, de unos 6.000 millones de pesetas para grupos ecologistas españoles.

El Ministerio de Agricultura, en 1991 a través de ICONA financia hasta el 50% de cualquier proyecto conservacionista vinculado a un espacio natural de reconocido valor ecológico.

Otros organismos o instituciones apoyan estas iniciativas, como el Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales.

La empresa nacional de ferrocarriles RENFE también apoya programas de restauración y replantación para los taludes de sus líneas férreas, y en parecida dirección se mueve el MOPU.

El Instituto Nacional de Empleo del Ministerio de Trabajo, se movió en la línea de financiación de Escuelas Taller promovidas por asociaciones conservacionistas.

El Ministerio de Justicia acepta en su listado de entidades colaboradoras para el desarrollo de actividades del Servicio Civil Sustitutorio del Servicio Militar a grupos ecologistas.

Bancos, Ayuntamientos, Comunidades Autónomas están deseosas de incorporar a su imagen pública la faceta de protección de la naturaleza y del medio ambiente.

El Ministerio de Hacienda exime del pago del IVA y de otros impuestos a aquellas asociaciones que reuniesen una serie de requisitos.

³² Ibid., p. 57.

Estos son los optimistas datos que se dan en "Las organizaciones no gubernamentales de Europa Occidental". Aunque si se me permite dar mi opinión, a la vista de los resultados, no es ni mucho menos suficiente.

Actualmente en España existe el Ministerio de Medio Ambiente y es de esperar que no se repitan las palabras con que **Robert Poujade**³³ (Primer Ministro de Medio ambiente francés cuyo Ministerio fue creado en Enero de 1971) calificaba a aquella nueva institución: «*Ministerio de lo imposible*». Ya que las prioridades económicas del Estado reducían efectivamente las consideraciones ecológicas a simples declaraciones de propósitos.

Recordamos también que en nuestro país la política y la ecología han sido motivo de grandes debates, y un ejemplo que ilustra mejor que ninguno esta afirmación es el de la autovía de Valencia y las Hoces del Cabriel, enfrentando a miembros de un mismo partido alegándose por una parte motivos ecológicos y por la otra motivos económicos.

Durante mucho tiempo parecieron ser estos dos factores asuntos irreconciliables. Queda tras su desenlace la duda de si el fin no estuvo también influido fuertemente por cuestiones de estrategias políticas de partido.

³³SIMONET, DOMINIQUE, *El ecologismo*, Barcelona, Gedisa, S.A. 1980, p. 161.

1.5.- LOS GRUPOS ECOLOGISTAS.

1.5.1.- Orígenes.

Jaume Roselló³⁴ introduce la actual toma de conciencia ecológica refiriéndose al movimiento contracultural de los años sesenta como impulsor. Es a final de los años 50 cuando los libros de la generación beat influyen a la juventud americana. El padre de la generación beat es **Jack Kerouac** que escribió *En el camino* y *Los vagabundos del Dharma*, interesándose prematuramente por las culturas orientales. Fue el padre de los hippies y su obra literaria inicia la llamada «prosa espontánea».

Poco después, la juventud occidental redescubre el sentido profundo de las grandes fraternidades al margen de la historia; toda una corriente que se identifica con el anarquismo místico de los hermanos del Libre Espíritu y otros movimientos revolucionarios clásicos; *Lecturas de Siddharta* (**H. Hesse**), *Un mundo feliz* o *La isla* (**Huxley**) son lugares comunes entre muchos otros, así como la música y costumbres procedentes de culturas orientales como eficaz antídoto para paliar los efectos de gran número de enfermedades psíquicas.

Esta toma de conciencia, se sitúa al margen de los aparatos políticos y se manifiesta a través de infinidad de pequeños grupos en los que tanto la investigación como sobre todo la creatividad son posibles. Este movimiento que carece de cabeza, que no tiene consigna posible y que tiene un marcado carácter descentralizado no sólo se ocupa de los problemas del medio ambiente sino también del descubrimiento interior de las posibilidades contenidas en lo más recóndito de nosotros mismos.

El primer documento ecologista de carácter y alcance internacional es, probablemente, el célebre mensaje de Menton, aparecido en 1971, firmado por 2.200 científicos, entre los cuales aparece la figura de **Jacques Monod**, premio Nobel de Medicina. Este documento hace balance de:

- El deterioro del medio ambiente.
- La disminución de los recursos naturales.
- La superpoblación y el problema de la alimentación.
- Los inevitables conflictos bélicos, resultado de la política militarista internacional.

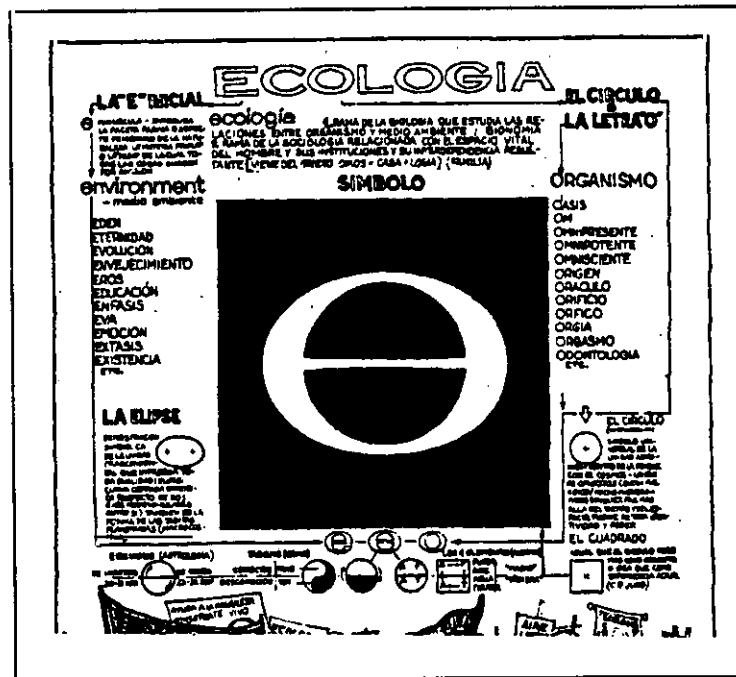
Este documento (que no puede ser impugnado por ningún gobierno) fue dirigido al Secretario General de las Naciones Unidas.

³⁴ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral", nº 2, pp. 22-25.

El segundo documento importante apareció un año más tarde y es el informe Mansholt, que provocó un importante escándalo. También en 1972 se difundió el informe del Club de Roma. *Los límites del crecimiento*, que curiosamente fue parcialmente financiado por la Fundación Ford.

En estas fechas (1972) también una organización de carácter internacional como la UNESCO, trabaja en la elaboración de documentos donde se refleja la existencia de graves deterioros ambientales y se insta a los países miembros de la organización a trabajar por un giro de esta dinámica para proteger el patrimonio mundial de la humanidad, integrando en este concepto, tanto el patrimonio cultural como el natural. Hay que recordar que la UNESCO ya había sido sensible a los problemas medio ambientales de nuestro planeta algunos años antes como se demuestra en la *Recomendación relativa a la protección de la belleza y del carácter de los lugares y paisajes* de 1962.

A partir de estos momentos se apreciará una importante sensibilización de la opinión pública, y un interés creciente.



1.5.2.- Los Grupos ecologistas en España.³⁵

Ya en nuestro país, el Instituto de la Juventud organiza³⁶ en colaboración con la revista "Quercus" unas jornadas de conferencias y coloquios bajo la denominación de "Crónicas de los ecologistas", donde participaron algunos de los más destacados protagonistas del movimiento ecologista que presentaron las actividades y planteamientos de los grupos que desde 1968 han luchado contra la degradación del medio ambiente.

Se señala en estas jornadas, que cronológicamente nuestros antecedentes conservacionistas de la naturaleza podrían remontarse a 1871 con la Real Sociedad de Historia Natural, a 1880 con el Centro Excursionista de Catalunya, a la Institución Libre de Enseñanza, o a la corriente del pensamiento anarquista español.

Todas estas raíces quedaron cortadas totalmente por los efectos de la Guerra Civil Española, y posteriormente las primeras iniciativas están relacionadas con el singular espacio de Doñana en la lucha por evitar su destrucción.

En cuanto a las organizaciones, que se destacan se pueden citar, AEORMA (ya desaparecida), AEPDEN, AEDEN o ADENA, asociación esta última, que adquirió gran desarrollo en pocos años, gracias a la participación en la misma de una figura tan relevante y conocida por todos como es la de **Félix Rodríguez de la Fuente**.

Se incluye en esta revista³⁷ un directorio de grupos ecologistas en España, con el símbolo de 31 de estos grupos. En total, son recopilados los datos de 251 asociaciones distribuidas en nuestro territorio de la siguiente manera:

³⁵ Para profundizar en el pasado y presente de los movimientos ecologistas es recomendable la lectura de obras como:

- *Crónicas de los ecologistas 1968-1985* (Edición especial nº 20 de la revista "Quercus", realizada para el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura, 1985).
- *Los movimientos ecologistas* ("Cuadernos de Historia 16", nº 131, autor Benigno Varillas). donde se detallan las primeras asociaciones en Gran Bretaña (RSPB, 1889) o en Alemania (DBU 1899) y donde aparecen interesantes artículos como *Del conservacionismo al ecologismo o ecologismo y política*.
- BROWM, MICHAEL y MAY JOHN, *Historia de Greempeace*, Madrid, Editorial Raíces. S.A., 1989.
- *Las organizaciones no gubernamentales de medio ambiente en Europa Occidental*, Varios autores, dirigido por Benigno Varillas, editado por Asociación CODA/"Quercus", Madrid 1991.

³⁶ En Madrid, del 29 de abril al 4 de mayo de 1985.

³⁷ *Crónicas de los ecologistas 1968-1985*, Edición especial del nº 20 de la revista "Quercus".

Andalucía 64
Castilla y León 27
Madrid 24
Cataluña 24
Murcia 16
Comunidad Valenciana 16
Euzkadi 11
Asturias 11
Castilla la Mancha 11
Galicia 10
Aragón 10
Canarias 8
Balears 6
Cantabria 4
La Rioja 4
Navarra 4
Extremadura 1.

Para aproximarnos a la idea de que la preocupación por la conservación de nuestro medio ambiente es un fenómeno ciertamente creciente, basta con pensar que los datos anteriores son de 1985 y que en estudios posteriores, ya de 1991,³⁸ **Benigno Varillas** apunta que en España hay unas 300 asociaciones activas. Incluso se advierte que hay quien eleva esta cifra a más de seiscientas organizaciones al incluir entre estas aquellas que aún no siendo directamente ecologistas, están cercanas a este movimiento.

Si se consideran las organizaciones que actualmente tienen un peso específico en los medios de comunicación o participan en foros internacionales, el abanico quedaría reducido a ocho grandes entidades conservacionistas de ámbito nacional, todas ellas con sede en Madrid: CODA, GREENPEACE, ADENA/WWF, FAT, SEO, CPN, FPNE, AEDENAT.

Las organizaciones internacionales en las que participan son:

BEE (Oficina Europea para el Medio ambiente) Bruselas.
UICN (Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza) en Gland Suiza).
ICBP (Consejo Internacional para la Protección de la Aves).

³⁸ VARILLAS, BENIGNO y varios autores, *Las organizaciones no gubernamentales de medio ambiente en Europa Occidental*, Madrid, Asociación CODA "Quercus", 1991.

Las principales organizaciones son:

CODA (Coordinadora de Organizaciones de Defensa Ambiental).
ARANZADI (San Sebastián).
GOB (Grupo Ornitológico y de Defensa de la Naturaleza de Baleares).
SGHN (Sociedad Gallega de Historia Natural).
DEPANA (Liga para la Defensa del Patrimonio Natural de Cataluña).
SILVEMA (Málaga).
FAPAS (Fondo en Asturias para los Animales Salvajes).
AEDNAT (Asociación Ecologista de Defensa de la Naturaleza).
Asociación Quercus Asociación para el Estudio y Defensa de la Naturaleza.

Estas suponen el 80% y unos 36.000 asociados de los afiliados de CODA, por lo tanto, hasta los 86 que la conforman, el resto son pequeños grupos repartidos por toda nuestra geografía.

Otras organizaciones, ya de ámbito regional pero con participación en algunas de las anteriores organizaciones internacionales y de gran prestigio, son:

ADENEX (Asociación para la Defensa de la Naturaleza de Extremadura).
ANDALUX (Asociación para la Defensa de la Naturaleza de Andalucía).

De forma paralela a este conglomerado de asociaciones, funcionan en España 6 grandes asociaciones de ámbito nacional, siendo casi todas ellas secciones de organizaciones internacionales.

- GREENPEACE 40.000 socios.
- ADENA/WWF España 30.000 socios.
- FAT (Amigos de la Tierra).
- Comité de Protección de las Aves de la SEO (Sociedad Española de Ornitología, que es la más veterana asociación de estudio y defensa de la naturaleza de España, fundada en 1953 y miembro de ICBP desde finales de los años 50, con 3.000 socios).
- CPN (Clubes Juveniles de Conocer y Proteger la Naturaleza) de origen francés.
- FPNE (Fondo Patrimonio Natural Europeo) (de origen alemán).

Fundaciones más importantes:

- Fundación FEPMA (Fundación para la Ecología y la Protección del Medio Ambiente).
- Fundación José María Blanc.

- Fundación ATIS (Fundación para el Fomento de la Conciencia ambiental, del PSOE).

Otras fundaciones:

- FONDENA- Relacionada con ADENA para captación de fondos.
- BIOS- relacionada con ANDALUS para captación de fondos.
- Fundación Gowdana- con intenciones de creación de un partido verde que sea capaz de llevar al parlamento el debate ecologista.

Intentos federativos:

Además de la CODA:

- CAME (Coordinadora Asamblearia del Movimiento Ecologista).
- CIDN (Consejo Ibérico para la Defensa de la Naturaleza).
- CEAN (Coordinadora Estatal Antinuclear).

Puntos de encuentro del ecologismo español.

Comité español del BEE (FAT, CODA, ADENA, ADENEX, ANDALUX, SEO, ADENAT, ADEGA, CEA).

Comité Español de la UICN (con el respaldo de WNF y PNUMA se compone de más de 30 asociaciones).

Comité Español del ICBP.

Los fines de los grupos ecologistas están dirigidos a la conservación de la naturaleza y al restablecimiento de aquellas partes de ésta que ya han sido afectadas. Para conseguir estos fines, utilizan todos los mecanismos a su alcance y estos pueden ir desde la acción directa con carácter de protección o de reparación, hasta su interés por promover leyes favorables al medio ambiente.

Otro de los mecanismos que utilizan es el de la publicidad y ésta se consigue de muy variadas maneras. Editando libros, haciendo folletos, carteles, introduciendo sus mensajes en los medios de comunicación de masas, llevando a cabo acciones que resultan ser noticia o promoviendo proyectos de carácter plástico como es el caso de ADENA/WWF de los que más adelante tendremos ocasión de comentar.

Estas formas propagandísticas utilizan de forma muy clara la estética o representación con fines de concienciación, reivindicativas o críticas con el



sistema o con alguna de sus partes.

Greenpeace por ejemplo nos ofrece en su publicación *Historia de Greenpeace*, algunos ejemplos de lo dicho, entre los que destacamos:

- Ilustración de **Randolph Holme** en la página 49, con la que Geenpeace "se apuntaría un buen tanto" en torno al tema de la protección de ballenas.

Randolph colaboró en el "Georgia Straight", una publicación marginal que recogería las primeras acciones de Geenpeace.

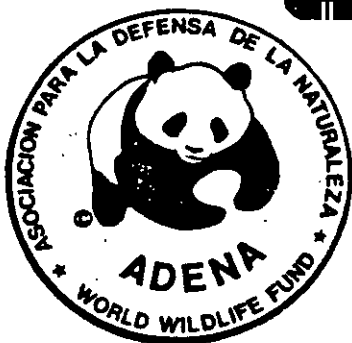
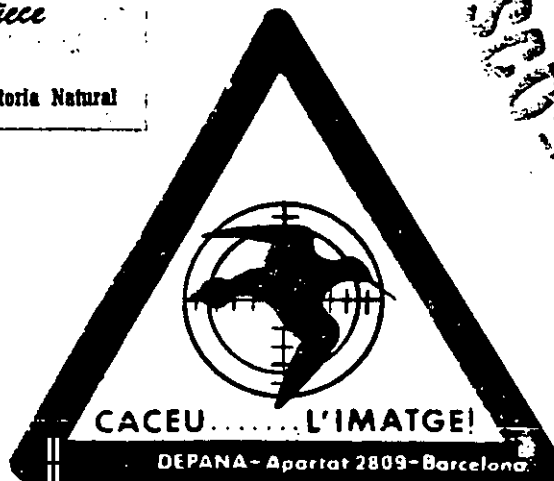
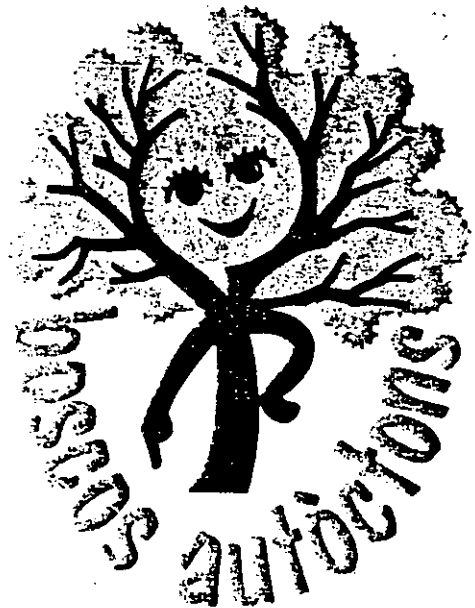
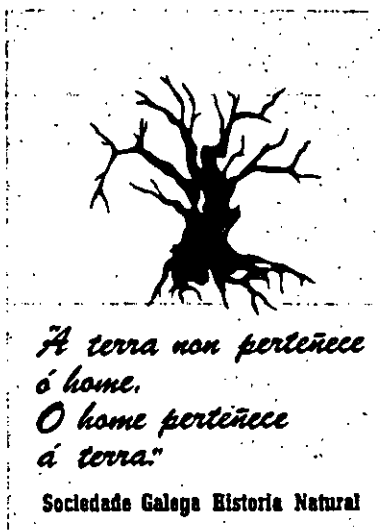
- Con caracteres de ilustración de cómic Greenpeace promueve la protección de cachorros de foca en Groenlandia y Terranova, con una ilustración en la que se puede leer "*over my dead body*" ("*tendrás que pasar sobre mi cadáver*") en un número especial del tebeo *slow death* (*Muerte lenta*), (*Historia Geenpeace*, página 44).
- En la página 49 se muestra un dibujo de **Mike**, que se convertirá en la pegatina de la campaña *Salvad a las focas* del Reino Unido.
- Artistas de renombre como **Moebius**, también pondrán su arte al servicio de la defensa de las focas, como se puede comprobar con su ilustración *Inversión de papeles* en la página 51, o en la página 64 con la ilustración del dibujante francés **Alain Goutal**, bajo la temática de los vertidos de residuos nucleares al mar.
- Es interesante también el dibujo de **Giraud**, por su carga irónica, titulado *retrato oficial del presidente Hermu* dibujo que se muestra en la página 124 y que apareció también en la revista satírica francesa "Canard Enchiné", el 6 de noviembre de 1985.

Además de estas propuestas gráficas, otras acciones como la llevada a cabo en 1984 por el activista de Greenpeace, **Michael Nielsen**, nos muestran de que manera las fórmulas propagandísticas de los grupos ecologistas mantienen connotaciones estéticas destacables y muy próximas a algunas obras artísticas de los happenings, environments, etc. Este activista, vendó los ojos de la *Sirenita* de Copenhague con una bandera de los Estados Unidos (en señal de protesta por la negativa de este país a imponer sanciones a Japón por sus capturas de ballenas). Sujetó a un lado una bandera japonesa ensangrentada y una pancarta que decía: "*ella también trató de salvar a las ballenas*".

Otras actividades de innegable carácter plástico pueden ser:

- *Escenificaciones sobre los riesgos del agua contaminada* (p. 130).
- *Despliegue de banderas* (p. 132).
- *Cortina humana (colgándose sobre un puente del Rhin)*, p. 136.
- *Despliegue de pancartas* (p. 139).
- *Pancarta Humana* (p. 138).

Los grupos ecologistas utilizan también algunos recursos plásticos, para la elaboración de sus emblemas, como se puede ver en estos ejemplos.



1.6.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS.

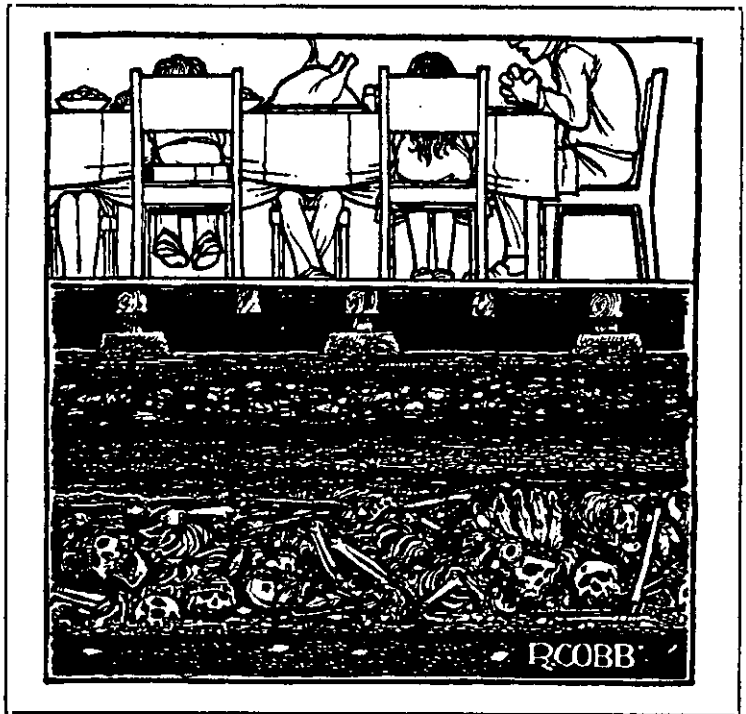
El sentimiento del hombre por mantener una relación en armonía con la naturaleza no es exclusivo de nuestros días, la diferencia está en que nuestro actual poder de destrucción transforma ese ancestral sentimiento en una necesidad.

Según Daniel Bonet³⁹ *"lo que caracteriza a toda civilización tradicional, es la comprensión de que es más fácil adaptar al hombre a la naturaleza que hacer lo contrario"*.

El pensamiento de tipo tradicional deriva de la profunda intuición de la interdependencia e interrelación de todas las cosas en el Universo. En ningún caso, pretende darnos una imagen de estas civilizaciones, como ejemplos de perfección a seguir en todos los sentidos, lo cual resultará absurdo ya que es por todos conocido que a lo largo de la historia, se han producido grandes injusticias y errores.

Continúa citando a Frithjof Schuon que comenta al respecto:

"La naturaleza intacta tiene por sí misma un carácter de santuario, y es considerada como tal por la mayor parte de los pueblos nómadas y seminómadas, especialmente por los Pielas Rojas; entre los antiguos germanos, sedentarios primitivos, es decir que rechazaban la arquitectura propiamente dicha, los santuarios estaban localizados, pero siempre en la naturaleza virgen. El bosque de



Brocelianda, entre los celtas y el de Dodona entre los griegos, son dos ejemplos de una perspectiva tradicional análoga, a pesar de la presencia, entre estos pueblos de una arquitectura sagrada y de una civilización ciudadana. Entre los hindúes el bosque es el refugio natural de los sabios.

³⁹ BONET, DANIEL, *Hombre y naturaleza: necesidad de equilibrio*, "Integral", nº 2, p. 6

La lucha de los Pielas Rojas contra la invasión blanca y ciudadana tiene un carácter profundamente simbólico: es una guerra santa por un santuario y este santuario es la naturaleza en toda su virginidad y grandeza. La civilización ciudadana, con su mezcla inevitable de refinamiento y corrupción, es como una enfermedad que roe la tierra y que hace retroceder cada vez más las fronteras de la naturaleza intacta. El indio de las llanuras y los bosques de América del Norte era un hijo de esa naturaleza y un sacerdote de ese santuario primordial".

1.6.1.- Feng-Shui

El Feng-shui⁴⁰ es el estudio de los chi o energías sutiles de la naturaleza, a fin de favorecer el equilibrio entre los seres humanos y la tierra. La ciencia que estudia la interacción entre el hombre y la tierra se llama geomancia, literalmente "adivinación por la tierra" o en chino, feng-shui "viento-agua", las influencias superiores que actúan sobre cualquier lugar.

La mayoría de los chinos podrían definir el "feng-shui" aunque puedan no conocer ya la forma en que actúa. Los taoístas chinos, en particular han conservado intacto cierto sentido del lugar, una actitud reverente hacia el paisaje y hacia la Madre Tierra, es decir, una tradición de feng-shui. Si se habla de feng-shui no es porque sea el único, sino porque más que cualquier otra tradición geomática en el mundo, se conserva todavía relativamente intacta.

Llegado el caso, el geomante también puede ser consultado como médico, pues la enfermedad es consecuencia del entorno como puedan serlo los gérmenes, emociones o estilos de vida. El talmud judío⁴¹ se hace eco del feng-shui cuando dice: *"Duerme con la cabeza al norte"*.

Las antiguas ciudades chinas estaban completamente rodeadas de murallas que las preservaban tanto de los invasores como de las influencias malignas.: Leones de piedra o dragones de arcilla colocados en las puertas o en el punto culminante de los tejados servían a un propósito similar.

La geomancia no es simplemente ecología, es más bien la antigua ciencia de vivir en armonía con la tierra mediante la comprensión de las influencias

⁴⁰ KENNETH S. COHEN, *Feng-shui; la ciencia del viento y el agua*, "Integral", nº 137, pp. 172-177

⁴¹ Talmud es un término hebreo que significa estudio. Es el libro más importante del judaísmo postbíblico considerado como la interpretación auténtica de la Torá o Ley escrita.

El Talmud es una vasta compilación de comentarios sobre la ley mosaica que refleja la enseñanza de las grandes escuelas rabínicas de los primeros siglos de la era cristiana.

sutiles de cada aspecto del paisaje. Es el arte de encontrar el lugar adecuado para una casa, una sepultura o cualquier otra cosa. El aula de clase del geomante es la Naturaleza, y así los espacios en los que desarrolla su experiencia, son las montañas, asociando el "yang" a lo masculino y a los montes escarpados y el "yin" a lo femenino y al terreno suave y redondeado, el agua, el suelo, los árboles, el clima, las estrellas, el viento, etc.

El geomante observa cinco direcciones en el Universo, que son: Norte, Sur, Este Oeste y el Centro.

*“Al comprar una tierra, al construir una casa, al derribar una pared o fijar el asta de una banadera, quienes residían en los puertos concertados encontraron numerosas dificultades, todas ellas debidas al Feng-shui. Cuando se trataba de plantar unos cuantos postes telegráficos, cuando se animaba al gobierno chino a construir un ferrocarril o cuando se sugería la utilización de un simple tranvía para aprovechar las minas de carbón del interior, los oficiales chinos hacían invariablemente una reverencia cortés y declaraban que éso era imposible debido al Feng-Shui ...”*⁴²

En el mismo texto, y tras argumentar sobre las características de la ciencia china, que no es como la occidental contemporánea, minuciosa, comprobadora, metódica, árida, técnica y positivista en resumen, dice:⁴³

“Por deplorable que resultase esta ausencia de investigación práctica y experimental, que abría sus puertas a todo tipo de teorías basadas en conjeturas, sirvió, no obstante, para preservar en la ciencia natural china un espíritu de sagrada reverencia hacia los poderes divinos de la naturaleza”.

Más adelante⁴⁴ se enlazan la idea oriental de la naturaleza con la occidental de la siguiente manera:

“Ellos observan cómo la cadena áurea de la vida espiritual está presente en cualquier forma de existencia, uniendo, como en un organismo vivo, todo lo que subsiste arriba, en el cielo, con lo que yace en la tierra, abajo. Lo que con tanta frecuencia se ha admirado en la filosofía natural de los griegos - que dieron vida a la naturaleza; que vieron en cada piedra y en cada árbol un espíritu vivo; que poblaron el mar de náyades y el bosque de sátiros - , es decir, esa manera de mirar los objetos naturales tan poética, emotiva y llena de reverencia, también es una de las características de la ciencia natural china”.

⁴² FITZ-JAMES STUART, JACOBO, *El paseante*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 1993.

⁴³ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 187.

Todas las culturas tradicionales, en los cinco continentes, han percibido las condiciones especiales que se dan en determinados lugares y han edificado sobre ellos sus monumentos más preciados.

Europa tiene una antigua tradición geomántica, como se pone de manifiesto en las catedrales (muchas de las cuales fueron levantadas sobre antiguos Clugares paganos de poder. La Catedral de Chartes, por ejemplo, se edificó sobre un enclave celta). Existen también piedras sagradas, o monumentos de especial significación que los relaciona con el mundo de lo natural como el de Stonehenge.

Incluso algunas festividades como la Navidad o el Día de Mayo utilizan elementos extraídos de la naturaleza y los elevan a categoría de símbolo como así hacen con el árbol que adquiere el significado de poste o axismundi. Una vieja costumbre⁴⁵ española era arrancar una mata de malva al amanecer del día de San Juan para esperar que floreciera en la media noche de la Navidad. De esta manera, simbólicamente lo que se pretendía unir los dos solsticios anuales.

Poco a poco festividades como la Navidad han ido perdiendo algunos de sus sentidos astronómicos y naturales. Tengamos en cuenta que la localización de esta fiesta parte del año 345 cuando el Papa Julio I movió el nacimiento de Cristo del 6 de enero al 25 de Diciembre, pudiéndose superponer la Navidad al dies Invicti Solis en el que los romanos adoraban al Sol.

La exaltación del solsticio invernal, cuando el Sol empieza su curso ascendente, siempre supuso un climax para las religiones y culturas.

En realidad el Sol Invictus de Aureliano databa del siglo III antes de Cristo y absorbía a su vez a un culto anterior, el mitráico.

Ciertamente el objetivo no es acumular festividades, sino sacralizar con cierta coherencia todo el ciclo anual lo mismo que hacen también otras religiones. En la tradición hindú el solsticio invernal es "devayana" (vía de los dioses) y se diferencia de "pitriyana" (vía de los antepasados) que empieza en el verano. Otras veces la Navidad (que es una forma organizativa del curso anual) es la de Krisna, o Buda, la del hijo de Shiva o la de otro salvador, el papú Akeanga que nadie sabe cómo y cuando nació, pues no podían recordarlo los hombres que fueron creados por él como renacuajos en una poza.

⁴⁵ "El País Semanal", (extra de Navidad), 15-diciembre de 1996, pp. 12-18.

Volviendo al aspecto geomántico de la cultura occidental, podemos señalar la especial relación de algunas de las edificaciones románicas que existen en España, con sus entornos naturales.

La abundancia de ejemplos que podemos encontrar en los que el enclave geográfico de las edificaciones religiosas es enigmático, espectacular, curioso, así como su entorno natural más inmediato nos hace pensar en que la elección de determinados solares no es casual.

Pensemos entonces en obras románicas como las siguientes:

- Ermita de San Frutos en el Olmo, entre Bocequillas y Sepúlveda en Segovia y situada al borde de un acantilado del río Duratón.
- Iglesia de Santa Magdalena, en Valdefuentes (Burgos) que es parte de un priorato y hospital cisterciense fundado en el siglo XII, y localizada al lado de una fuente llamada de El Carnero.
- Ermita de San Bernabé en Cueva de Sotoscueva (Burgos), que se localiza en una de las bocas del gran complejo kárstico de "Ojo Guareña" y que posee además otro singular encanto por sus pinturas rupestres de los siglos XVII y XVIII.
- Ermita de San Saturio en Soria, levantada en el siglo XVII en una cueva sobre una roca al borde del río Duero, donde vivió un ermitaño, del que se destaca precisamente su voluntad de vivir en perfecta armonía con la naturaleza a la que veneraba y respetaba como madre de la vida y obra a su vez del Creador.
- Ermita templaria de San Bartolomé, construcción románica del siglo XII y situada frente a una cueva y rodeada de un excepcional entorno natural que ha merecido la catalogación de Parque natural Protegido. Este es el Parque Natural del Cañón del Río Lobos en la provincia de Soria, escenario al que algunos grupos exotéricos como Planet art conceden la capacidad de poseer unas especiales condiciones míticas y misteriosas.
- Por no abundar en más ejemplos, recordaremos solamente la Iglesia de San Pedro de Tejada en el pueblo burgalés del mismo nombre, de la primera mitad del siglo XII y asentada sobre un monasterio del siglo IX; o las ermitas del Santo Cristo y Santa María de la Hoz del siglo XIII en Tobero (Burgos), enmarcadas también en espectaculares y sugerentes espacios naturales.

Algunos de estos edificios, y por supuesto muchos otros más, como la

Catedral de Burgos, San Martín de Frómista, Iglesia de San Tirso (Sahagún) y un larguísimo etcétera, están no sólo instalados en entornos especiales sino que a su vez configuran un recorrido tan singular como lo es el Camino de Santiago, el cual no solo tiene un sentido religioso, sino que se le asocia a éste una particular observación de la naturaleza en su dimensión astronómica.

El Camino de Santiago, sigue una orientación que reproduce en tierra el recorrido de la Vía Láctea, a la que también se llama Camino de Santiago. Constituye uno de los más importantes conjuntos turísticos y culturales de la mitad Norte de España y ha sido convertido en Patrimonio de la Humanidad.

La Orden del Temple, a la que se atribuyen algunas de las construcciones mencionadas como la del Cañón del Río Lobos, o la estratégica plaza del Castillo de Peñíscola, entre otras muchas que podrían ascender a unas 9.000 fortalezas y encomiendas repartidas por toda la cristiandad, tenían propiedades no sólo en los espacios del Camino de Santiago sino en otros puntos de España y de Europa. Respecto al entorno europeo no sólo hay que localizar los países centrales sino también en otros como Dinamarca, Irlanda o Chipre. Su radio de acción abarcó también otros puntos geográficos como Tierra Santa en Oriente próximo, lo cual les acercó a culturas como la musulmana y otras orientales con las cuales no sólo guerreaban e incluso comerciaban sino que de ellas extraerían inevitablemente algunos aprendizajes.

Los templarios han sido objeto de múltiples especulaciones y envueltos en un misterio a lo largo de los años, que según **Martín Walker** "*posiblemente no les haga justicia*". A este respecto el mencionado autor escribirá⁴⁶:

"Con independencia de los mitos que después pudieran crearse a propósito de sus riquezas, lo cierto es que se puede afirmar que no hubo Orden Caballeresca alguna - afirma Fernández Urresti - que se les pudiera comparar en posesiones y en oro, por lo cual no han faltado quien les haya relacionado directamente con el secreto alquímico, lo que hubiera permitido la fabricación de oro a granel. ¡Han sido tantas las historias escritas sobre los templarios!"

Mito, leyenda, hechos asombrosos, pero también realidad y hechos históricos es lo que construye la historia del Temple y con todo ello es posible escribir obras con sugerentes títulos como el de **Alejandro Vignati** *El enigma de los templarios*.

⁴⁶ WALKER, MARTÍN, *La historia de los Templarios*, Barcelona, Edicomunicación, S.A., 1993, p. 126.

No obstante Martin Walker⁴⁷ afirmará dirigiéndose al lector directamente:

“Aquella utopía, irrealizable aún en nuestros días, más que su poder, con ser mucho, más que sus riquezas con ser grandes, más que sus saberes ocultos, que debieron ser considerables, constituyó el motivo que precipitara su infortunio ...”

Dejando a un lado a los templarios observamos que la época del Románico estaba influida, como no podía ser de otra manera, por épocas pasadas, y se profundiza en aquellas cuestiones que anteriormente ya afectaban al hombre. Una de estas es el interés y el peso que tiene la naturaleza, que arrastra al hombre y lo envuelve. La geografía y la geología son, según **Raymond Oursel**⁴⁸, grandes factores que determinan en gran medida el sentir del hombre románico.

Así lo explica el mencionado autor⁴⁹:

“Con los espacios traidores y solitarios y la sinfonía cambiante y tumultuosa de los cielos han modelado temperamentos conservadores, introvertidos, maravillosamente imaginativos, en los que es difícil adivinar qué parte hay en ellos de imaginación creadora, de ensueño, de superstición provocada por el entorno natural, y qué parte de religión pura y profunda, sólida como el granito, amalgama que historiadores y sociólogos han destacado en todas las edades.

Fenómenos climáticos absolutamente específicos nutren o acentúan, además, esos sortilegios y esas elevaciones místicas engendradas por el espacio ...”

Las leyendas de los lugares, probablemente con algún fundamento, aunque este se proponga como oculto, aumentan el sentido mágico de los espacios naturales y de las edificaciones que en ellos se levantan.

Raymon Oursel recoge algunas leyendas como la del Monte Turveón, la de la montaña del Dum, la del Mont Saint-Cry, la del monte Saint-Rigaud, etc., ... y en estas se mezcla lo real con lo imaginativo, lo mágico y sobrenatural, lo religioso y por supuesto lo natural, a lo que se le concede especial importancia y por ello el autor no escatima esfuerzos en las descripciones de los entornos de los que trata. Valga este ejemplo:⁵⁰

⁴⁷ Ibid., p. 198.

⁴⁸ OURSEL, RAYMON, *Peregrinos, hospitalarios y templarios*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1986, (volumen 10 de la serie “Europa Románica”).

⁴⁹ Ibid., p. 21.

⁵⁰ Ibid., p. 124.

“La leyenda de Tourveón no fue consignada hasta finales del siglo XVI por los historiógrafos Louvet y Sévert. Es muy posible que estos se limitaran a recoger una tradición anterior, aderezada sin duda por los años, pero que se plasmó en aquellos lugares. Hay que reconocer que esos parajes, por su carácter salvaje y su soledad se envuelven en ese halo de fantasía tan peculiar de los parajes graníticos, que parece emanar de la propia roca, mezclado con los olores del musgo, de las aguas estancadas y con los jirones de brumas que ascienden hasta en pleno verano, giran y se insinúan en torno a sus rocas. La subida a la guarida señalada por los troncos de los pinos, derechos como lanzas, resulta fácil al principio, pero pronto se hace agotadora, en medio de esa penumbra que el Sol no atraviesa nunca y de la opresión de un silencio absoluto ...”.

El contrapunto a algunas de estas observaciones lo encontraremos en dos datos que pasamos a comentar a continuación.

Al igual que el Feng-sui oriental otras culturas como la musulmana, daban a sus edificaciones una orientación espacial, en el caso que nos ocupa, no tendrá nada que ver con la interrelación hombre naturaleza, y la búsqueda del bienestar y de la salud, sino que sus objetivos serán en mayor medida religiosos.

Las mezquitas estaban orientadas en nuestro país hacia el S.E., por ser el lugar donde se sitúa la Meca lugar de peregrinación y mirada obligatoria. Cuando una mezquita era cristianizada, y con la intención de diferenciarse en lo posible de la realidad precedente, la orientación de la cabecera se hacía hacia el N.E. y ésto, no por cuestiones que respondieran a ningún fundamento especial, sino porque no era posible orientarlas hacia oriente como fue la costumbre hasta el siglo XVI sin un derribo total del edificio del que se disponía.

Es pues más una cuestión de economía de esfuerzo y de aprovechamiento de medios que otra cosa.

Así lo entiende también **Joan Sureda**⁵¹ cuando dice:

“Los lugares elegidos para la fundación de los cenobios, casi siempre inmersos en una atmósfera serena y cercana a fuentes y manantiales, poseían por lo general una tradición religiosa, no necesariamente cristiana. La elección no se debía, sin embargo, a una concepción simbólica o a un sentimentalismo arqueológico: las ruinas y en especial las romanas, eran una buena cantera de materiales de obra nada despreciables si se considera los escasos recursos económicos con que solían contar a veces las comunidades”.

⁵¹ SUREDA, JOAN, *Historia Universal del Arte, Vol. IV, (la Edad Media)*, Editorial Planeta, p. 80.

1.6.2.- Popol Vuh⁵²

El *Popol Vuh* es el libro sagrado de los indios quichés, que es una de las etnias más importantes dentro de la civilización maya. Los supervivientes de los indios quichés, constituyen en la actualidad un alto porcentaje de la población guatemalteca.

Esta obra, el *Popol Vuh*, se nos presenta como un ejemplo más en el que nos damos cuenta de la existencia en los pueblos tradicionales, en las culturas antiguas, de dos ideas fundamentales y comunes a partir de las cuales el hombre es capaz de dar una explicación al universo, al entorno, a la naturaleza, en definitiva a la realidad. Estas ideas son el Centro y el Origen.

- El Centro se relaciona directamente con la idea de lo sagrado, del Creador, de la máxima figura, imagen o ente sobrenatural, que es el eje y punto de referencia de todo lo existente.
- El Origen es una necesidad que muchos pueblos han tenido que explicarse. Dado que las cosas existen, que la sucesión de acontecimientos cotidianos y la temporalidad es una experiencia cotidiana, el hombre ha tenido que responderse a la cuestión: ¿Desde cuándo todo esto? ¿Y antes?.

El *Popol Vuh* resuelve estas cuestiones a través de explicaciones que nos resultan tremendamente familiares a aquellos que estamos inmersos en la cultura cristiana; para los mayas entonces la tierra surge del mar en los orígenes del mundo, la gestación de la mujer se produce durante el sueño del primer hombre, el diluvio acaba con una civilización, etc. ...

Curiosamente la relación entre la vida y el agua no es una coincidencia que se produce entre las dos culturas mencionadas, sino que esta se relata en las historias de la creación de culturas de los cinco continentes, y también, la muerte de las culturas, por parte del agua, es una idea bastante extendida.

El diluvio, que para los cristianos nos remite al mito de Noé, es también una imagen recogida en el *Popol Vuh* y en otras tradiciones orientales, y es entendido como acto provocado por la divinidad con la intención de purificar el mundo una vez que éste ha sido desvirtuado, en la mayor parte de las veces por la mala gestión de los recursos naturales previamente puestos a disposición del hombre.

⁵²ALBERTO GÓMEZ. G., "Integral", nº 103. pp. 96 y 97.

En algunos lugares de oriente, donde la jungla es densa y de enormes proporciones, y donde habitan animales como el tigre, éste asume la categoría de Ser quasi sobrenatural y con una función muy concreta, la de salvaguardar la vida del bosque. Al bosque se le sacraliza, se le venera, pero al mismo tiempo se le teme y entre otras razones este temor viene de la mano de algunos de sus habitantes, los tigres.

Cuentan algunas leyendas que el Creador era consciente de la amenaza que para los árboles (el bosque) suponía la existencia del hombre y para protegerlos dio vida a los tigres. Se cuenta también que el hombre primeramente consiguió destruir al tigre, y después de ello se dedicó a talar los árboles con total impunidad y tranquilidad sabedor de que ya de nada había que temer. El creador, enfadado por tal dinámica destructiva, envió a la tierra el agua purificadora en grandes cantidades, es decir, en forma de diluvio, el cual serviría para paralizar las terribles dinámicas del hombre, para castigar a este y para permitir la posibilidad de un nuevo comienzo de la vida que habría de ser mejor, una vez aprendida la lección.

Los indios quichés, entienden que el bosque es un ser vivo, como lo es el hombre, el mono, el águila o el pez, entienden a través de su mitología reflejada en el *Popol Vuh* que todo lo existente es obra sagrada y por lo tanto hay que cuidarla, venerarla y convivir con ella en armonía. Entienden que cada parte de la naturaleza es importante para el desarrollo o la vida de las demás. Entienden que la ruptura del equilibrio podría enfadar a la divinidad o en cualquier caso, constituiría el principio de una larga cadena de sufrimientos para todos.

La cultura maya resulta ser una curiosa mezcla entre el espíritu cientifista, tecnológico que nos invade en la actualidad y el espíritu simbólico, mitológico y religioso, que se supone caracteriza a los pueblos más primitivos.

Es decir, que junto a lo anteriormente expuesto, que tiene apariencia exclusivamente mitológica (aunque también puede entenderse como puramente metafórico) sabemos que los mayas constituyeron una civilización bastante avanzada en la que la observación (con carácter científico) de la naturaleza les permitiría poseer un calendario anual bastante ajustado a lo que actualmente entendemos que es lo correcto o tener conocimientos matemáticos entre lo cuales se incluye la utilización del cero, de tal manera que eran capaces de tener una percepción del Universo similar a la pitagórica, es decir, una concepción del mundo susceptible de ser expresada a través de las matemáticas.

De forma inevitable estos conocimientos tendrían consecuencias que se materializarían en el trazado de los templos y las ciudades o en sus creaciones plásticas, esculturas, etc.

Después de ésto cabría pensar que la ideología reflejada en el *Popol Vuh* mantendría características bastante modernas ya que una cultura que integra el mundo de las ideas y el del conocimiento científico en un sólo cuerpo es una cultura con bastantes similitudes a la occidental en la que vivimos.

Cuando la observación de la naturaleza conduce a un buen conocimiento de la misma y este conocimiento convive con un sentimiento de protección hacia ella y de necesidad de equilibrio entre todas las partes, el espíritu ecológico llámese como se llame en cada caso, o adquiera la forma que se quiera, es una realidad que se percibe con sus características más modernas, más contemporáneas.

Lo que sucede muchas veces, y éste es un buen ejemplo, es que la anécdota, lo metafórico, adquiere tanta importancia que eclipsa su propio fundamento, su verdadera razón de ser y entonces se pasa a venerar la imagen literaria, plástica o mitológica interpretando que es ella y no la realidad que la produce el objeto fundamental, el principio y el final del acontecimiento.

Esto es sin lugar a dudas lo sucedido con la *Biblia* de los cristianos y lo que pudo pasar con el *Popol Vuh*; pudiera haberse entendido éste en su sentido más literal, en lugar de ser interpretado como un perfecto manifiesto en clave literaria de la necesidad de proteger el entorno por una parte porque la destrucción y el sufrimiento que ésta lleva consigo no tiene en sí ningún sentido y por otra porque tampoco tiene ninguna utilidad sino más bien todo lo contrario.

En relación directa con el *Popol Vuh* diremos que existía una versión escrita que quedó destruida tras el incendio de la ciudad de Uxatlán. Un autor anónimo del siglo XVI escribió otra vez el relato a partir de la tradición oral y posteriormente, a principios del siglo XVIII, **Francisco Ximénez**, párroco de Chichicastenango lo tradujo al castellano llamándolo *Libro de las Láminas Desplegadas y Pintadas que había antiguamente y ahora se ha perdido*.

Los conquistadores españoles ya habían quedado impresionados por la literatura maya y un buen ejemplo de ésto lo demuestra el siguiente comentario de **Antonio de Herrera**⁵³, cronista mayor de Felipe II:

⁵³ De Antonio Herrera, reproducido en "Integral", nº 103, p. 184 por Alberto Gómez en el artículo *El Popol Vuh, relato Maya de la creación del mundo*.

"Conservaban las Naciones de Nueva España la memoria de sus antiguallas: En Yucatán, i en Honduras, había unos Libros de Hojas, enquadernados, en que tenían los Indios la distribución de sus tiempos, i conocimientos de las plantas i Animales i otras cosas naturales".

1.6.3.- Pitágoras e Hipócrates (Precursores del naturismo).

El naturismo según leemos en el diccionario, no es ni mucho menos sinónimo de ecologismo, ya que más bien aquél se refiere a un sistema de comportamiento que influye fundamentalmente en aspectos como alimentación, vida al aire libre, higiene, en definitiva un determinado tipo de vida, pero se parece a éste en que tiene a la misma naturaleza como objeto fundamental de su existencia, llegándola a tomar como guía.

Frederic Viñas médico naturalista, en un artículo sobre Pitágoras e Hipócrates nos dice que : *"fue Pitágoras, el padre del vegetarianismo en Europa y que había aprendido sus virtudes en los años que había pasado en la India y Egipto"*. También y en el mismo artículo, podemos leer que *"sus enseñanzas estaban guiadas por el conocimiento de las leyes de la naturaleza, idea ésta que ya se acerca mucho más a lo que hoy entendemos por el concepto de ecología (no de ecologismo)"*.

Pitágoras escribió incluso un libro sobre el poder curativo de las plantas, y se cuenta de él que no sólo censuraba la matanza de animales sino que en ocasiones había comprado a campesinos algún animal para salvarlo de la matanza o a pescadores sus capturas para devolverlas al mar. Asimismo, sus seguidores, aglutinados en una Orden Científico-político-religiosa que él mismo fundó en el año 545 a.C. y que gozó de gran prestigio en su época, se juraron entre sí combatir el sacrificio, maltrato y matanza de animales.

Por su parte Hipócrates, quien es considerado como el fundador de la medicina occidental, y además padre de la medicina naturista, también nos aproxima a similares nociones que las expuestas sobre Pitágoras. Consideraba factores determinantes de las enfermedades: la constitución de los pacientes, el tipo de alimentación, la forma de vida (costumbres higiénicas), la profesión, el clima y el tiempo atmosférico. Ideas todas ellas perfectamente compatibles con nuestro actual concepto de naturismo.

Y como consecuencia de estos planteamientos dice:

"Las enfermedades no se ciernen sobre nosotros sin más ni más, sino que se desarrollan por nuestros pequeños pecados diarios contra la naturaleza. Estos se van acumulando hasta llegar un momento en que se manifiestan ostensiblemente".

Si a éstos (los "pecados" contra la naturaleza y sus consecuencias) añadimos la siguiente frase también escrita por él: *"Quien sigue las leyes de la Naturaleza tiene en su mano el bienestar de su cuerpo..."*, concluiremos en que el concepto de ecologismo, o parte de él, expuesto en páginas anteriores, ya estaba en alguna manera entendido por Hipócrates.

Con ésto Hipócrates hace buenas las palabras de **Goethe**, cuando afirmaba que en un principio, ciencia y arte marchaban unidas, o incluso se confundían, así como las normas de conducta y principios dictados para sus colegas (los médicos) podemos leer:

"El arte de la medicina es el más noble que existe ...", o tambien, "la medicina es el arte de imitar los procesos curativos de la naturaleza".

A partir de estos planteamientos, tan claramente expresados, tendría uno la tentación de incluir a Hipócrates entre los artistas que tuvieran como fundamento a la propia naturaleza, si no fuese porque en la actualidad, la realidad médica y el arte son campos perfectamente diferenciados.

No pretendemos con ésto, asegurar que ciencia y arte en nuestros días no posean ciertos puntos de contacto, que sí los tienen, pero la relación no es del todo bidireccional, es decir, la ciencia, se aprovecha en muy escasa medida de las especulaciones artísticas, aunque en la otra dirección, sí están más claras las repercusiones.

Así podemos comprobar, como el arte sí que se aprovecha de los descubrimientos técnicos o científicos, que en principio le pudieran llegar a ser ajenos. En este sentido se pueden poner gran cantidad de ejemplos, entre los más sobresalientes, los que se pudieron comprobar en la 7ª edición de *Art Futura 96* celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 22 al 27 de octubre de 1996, con el subtítulo de *Robots & Knowbots*, que son los robots inteligentes de la red Internet.

En esta edición compuesta por conferencias, mesas redondas, exposiciones, proyecciones de cine, performances, instalaciones virtuales y música, participaron artistas como **Andy Warhol**, **Chico Mac Murtrie**, **Yoichiro Kawaguchi**, **John Lasseter** (director de *Toy Story*), etc... Y es importante reseñar que entre los participantes de anteriores ediciones se pudieron encontrar a: **Moebius**, **William Gibson**, **Timothy Leary**, **Javier Mariscal**, **Monika Fleishamn**, **Laurie Anderson**, **La Fura dels Baus**, **Peter Gabriel**, etc.

Otros espacios en los que la tecnología colabora de forma clara con el campo del arte es en la fotografía, el cine o la arquitectura; en este sentido

baste recordar simplemente la construcción del museo Guggenheim (Bilbao), de **Frank O. Gehry** donde la tecnología más avanzada ha sido imprescindible desde su fase de diseño hasta la construcción de su cubierta de titanio.

En el campo de la restauración, los rayos X, la microscopía y las ciencias fisico-químicas, etc. juegan también un papel de primerísimo orden en la detección de problemas, análisis de la situación y propuestas de resolución.

1.6.4.- San Francisco de Asís

A juicio de **Eduardo Sierra**⁵⁴, Francisco de Asís, "*es un precursor del ecologismo radical*". Podría decirse de **Giovani Bernadone** que era una persona con un profundo sentido de la naturaleza y como un ecologista radical, hasta el punto de llevar a cabo acciones como la de acudir al mismo emperador en demanda de una revocación de la ley que permitía a los cazadores que matasen a sus "*hermanas las avecillas*".⁵⁵

Asegura Eduardo Sierra, que "*hay en este personaje elementos más que suficientes para convertirlo en uno de los inspiradores de la mentalidad contemporánea por su actitud ante la naturaleza, y que sintió por el mundo natural un impulso que será solo comparable al experimentado antes que él por Buda y por los padres del desierto*".

La propia noción de naturismo está íntimamente ligada a la de nudismo⁵⁶ y es Francisco de Asís, en parte, un militante naturista, en tanto que conservó durante "toda su vida" al desnudo, aquella parte que le permitía la tradición religiosa en la que nació y vivió: los pies.

Como Abraham, como Moisés y como los grandes gurús orientales, se quita las sandalias y pisa con sus pies la piedra viva porque "sabe" que el lugar que pisa es sagrado. Esto nos recuerda a algunos de los naturistas de nuestra época, que ven, entre otras cuestiones, en la falta de contacto de los pies con la tierra, el origen de desequilibrios y enfermedades.

Es este detalle, en mayor medida que su pública desnudez cuando es denunciado por su propio padre por desprenderse de sus bienes materiales, lo

⁵⁴SIERRA VALENTÍ, EDUARDO, *Francisco de Asís: precursor del ecologismo radical*, "Integral", nº 69, pp. 64-70.

⁵⁵GONZÁLEZ, JUSTO L., *Una historia ilustrada del Cristianismo. Tomo 4 La era de los altos ideales. Capítulo VI. Las órdenes mendicantes*, p. 126

⁵⁶G.E.L. Tomo 16, p. 7.676 y p. 7.874.

que nos aproxima al concepto de nudismo-naturalismo⁵⁷. Además, su reacción contra la sociedad opulenta ya consumista, (parte de la concepción moderna del ecologismo) le conduce a adoptar otras actitudes, como la de vivir en el bosque, en una pequeña choza, carente de las más elementales condiciones higiénicas y con un sistema alimentario poco adecuado, en ocasiones inexistente. Actitudes estas que chocan frontalmente con las ideas naturistas ya expresadas por Pitágoras o Hipócrates.

De alguna manera, donde vemos desaparecer los fundamentos de conciencia natural es cuando aparecen sus tan frecuentemente arraigadas características místicas o religiosas.

Su concepción de la sociedad se consideraba utópica, en cuanto que propugna la sencillez, la pobreza. El destierro de toda mentalidad conducente al dominio de la naturaleza y al anhelo de poder; básicamente aboga por la armonía plena con la naturaleza que evitará todo artificio.

En cuanto a su concepción de los animales, no será justo reducir su filosofía, a la idea de que era un "*santo que amaba los animales*", sino que será más acertada aquella que pretendía suprimir las diferencias entre hombres y animales, de ahí que como dice Celano "*A todas las criaturas las llamaba hermanas*"⁵⁸. De aquí que Francisco no tiene animales sino que vive con ellos de forma "*fraternal*".

Tenía el deseo de salvar las vidas siempre perseguidas de los animales, incluso por medio de la ley, concepción inaudita en un hombre que vivía setecientos años antes de las primeras normas legales de protección de la naturaleza. Pedía que las autoridades de las ciudades y los señores, estuvieran además, obligados a mandar a sus subordinados a que cada año, el día de Navidad, echaran grano de trigo o de otros cereales por los caminos del campo para que pudieran comer las hermanas alondras y otras aves en fiesta tan solemne⁵⁹.

Algo así como lo que hoy llamaríamos en nuestro actual lenguaje técnico, medidas especiales para especies protegidas. Evidentemente, la necesidad de protección no tiene el mismo sentido en nuestros días, ya que las actuales especies protegidas no lo son por amor a ellas o por gusto, es decir, por un

⁵⁷ GUERRA, JOSÉ ANTONIO, (Celano: Vida primera 8.9), Madrid, B.A.C. (Biblioteca de Autores Cristianos), La Editorial Católica, S.A., 3ª Edición, 1978, pp. 146-147.

⁵⁸ Ibid., Celano, *Vida primera* 8.1, p. 190.

⁵⁹ Ibid., *Espejo de perfección*, p. 114.

ejercicio altruista, sino porque peligran no su individual supervivencia sino la de la especie entera.

Por último destacar que no sólo la actitud humana y su relación con plantas y animales era el único objeto de su forma de entender la vida, sino que añadía a esto su fraternidad con la naturaleza globalmente entendida, incluyendo en ésta a todo el Universo, también al fuego, al agua, al aire, a la tierra, al sol, las estrellas, etc. ..., como se puede comprobar en el *cántico de las criaturas*⁶⁰ al cual de alguna manera le podemos encontrar grandes parecidos con la sensibilidad mostrada en los poemas de los aborígenes australianos⁶¹, o en la misma carta del Indio Steattle, en la que nos centraremos más adelante.

Con todo esto, se puede concluir en que el actual desastre ecológico muestra ataques al medio en general y a cada una de sus partes; nos debe hacer reflexionar, y sería no sólo interesante sino casi imprescindible que

⁶⁰Ibid., p. 49-50.

⁶¹ Para los aborígenes australianos, todos los elementos de la naturaleza son sagrados; para el hombre blanco la naturaleza es algo que hay que dominar y transformar en dinero.

Bill Nedjie es uno de los últimos representantes de su linaje y ante la situación límite que vive hoy su pueblo dictó al antropólogo **Stephen Davis** una serie de poemas recogidos en *Katadu Man*.

En un artículo de "Integral", nº 133, pp. 108-113, se recogen algunos de estos poemas, y algunas obras pictóricas de australianos que se expusieron en la madrileña Galería Alfredo Megar, obras de **Jampijimpa**, **M. Nabaljari**, **W. Tjungurrayi** y otros, cuyos nombres no nos resultan conocidos, pero que abordan bajo una estética un tanto tradicional, temáticas muy en relación con el tema que nos ocupa; la naturaleza, el respeto a la misma y a la mitología que de ella surge.

Así dice parte de uno de estos poemas:

*"Mi cultura es dura,
pero consigue ser y mantenerse.
Si tú desprecias algo ahora, el año que viene ... no podrás tener tanto,
porque ya desperdicias"*

Más adelante se puede leer:
*"Queremos ganso, queremos pescado
otros hombres quieren dinero.
¡millones de dólares!
Pero sólo duran un año.
Al año siguiente quieren otro millón
hasta que muere.
Los millones no son buenos para nosotros.
Necesitamos la tierra para vivir porque
cuando muramos
nos convertiremos en tierra..."*

tomásemos lección de estos pensamientos de Francisco de Asís, para evitar en la medida que aún se pueda, el dolor de la catástrofe que se nos avecina y que en gran medida ya estamos padeciendo.

1.6.5.- Leonardo da Vinci⁶².

Leonardo es la figura en la que como nunca, ciencia y arte aparecen íntimamente unidos. Sus abundantes dibujos y detalladas notas y escritos abarcan prácticamente todos los campos de las ciencias naturales, la medicina, la ingeniería, la teoría del arte y la filosofía.

Además, a Leonardo hemos de reconocerle a partir de sus comportamientos ético-morales y de su concepción de la vida como una destacada figura dentro de la historia del Naturismo, de tal modo que al igual que para Pitágoras, Hipócrates, Goethe ... la religión de Leonardo es la religión de la Naturaleza y ésta le conduce como a los anteriores a ser un vegetariano convencido. Al igual que Tolstoi, Francisco de Asís, y otros grandes personajes de la historia, consideraba a los animales como amigos del hombre, de manera que su vegetarianismo habría que atribuirlo a motivos éticos.

No es difícil pensar que Leonardo, con esta actitud, se situaba fuera de las normas reinantes de su tiempo (lo cual lo hacía incomprensible para sus contemporáneos) y era su tremenda personalidad la que le permitía superar esta adversa situación sin tener que renunciar a sus ideales.

Para mejor comprender la filosofía de Leonardo en el campo que aquí nos ocupa citaremos algunas de las reglas elaboradas por él para llevar una vida sana:

- Nunca comer si no se tiene hambre.
- Masticar bien.
- Evitar, a ser posible, las medicinas.
- Cuidar en llevar una vida ajena a la violencia.
- Evitar en lo posible cualquier tipo de enojo o disgusto, así como el aire enrarecido.
- Andar mucho y subir montañas.
- Practicar moderadamente ejercicios gimnásticos y tratar siempre de penetrar en los secretos de la naturaleza.

Y tras estas normas, que no necesitan mayores comentarios, concluiremos algunas proféticas palabras tuyas que como las anteriores rehuyen de toda matización:

62 VIÑAS, FREDERIC, *Leonardo da Vinci*, "Integral", nº 17, pp. 48-49.

"Te aconsejo que pienses más en conservar tu salud que en tratar de curar después tu salud dañada."

"La naturaleza produce suficientes vegetales como para que tu hambre no pueda dar abasto con todos".

"Llegará un tiempo en que los seres humanos se contentarán con una alimentación vegetal y se considerará la matanza de un animal como un crimen, igual que el asesinato de un ser humano".

1.6.6.- Filosofía alemana del siglo XVIII.

SCHELLING (El filósofo romántico de la naturaleza).

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (Leonberg Würthemberg 1775 - Bad Ragaz, Suiza, 1854).

Es el máximo filósofo del movimiento romántico europeo, es el gran propagador de que la felicidad humana reside en la intuición estética, es el pensador del arte por antonomasia. Como anécdota, podemos señalar que fue el primer traductor de la Marsellesa del francés al alemán.

El punto de partida de Schelling es la pregunta por lo divino. Schelling y sus amigos no aceptan la teología protestante que se les transmite en Tubinga, que parte de la existencia de Dios omnipotente separado del mundo y del hombre, y que toma los libros bíblicos como dogma.

Por consiguiente **Schelling**, **Hegel**⁶³, **Hölder**⁶⁴, **Schiller**⁶⁵, **Novalis**⁶⁶ o

⁶³**HEGEL** . Stuttgart 1770. Berlín 1831.

Fue en Jena, donde se encontraba el centro del movimiento romántico, donde Hegel dedicado a la enseñanza universitaria inició la construcción de su sistema, que se articulaba ya en torno a la lógica, filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu.

En 1816 fue llamado por la Universidad de Heidelberg donde publicó su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817) exposición sintética del conjunto de su sistema y en la que desarrolla un esbozo de la filosofía de la naturaleza y del espíritu, que deberían completar la lógica. Con ello pone de manifiesto que la lógica no es un sistema abstracto del pensamiento.

La filosofía de Hegel aparece como una construcción grandiosa que es fruto de la primera intuición del autor, que afirmaba una coherencia originaria entre los mundos de la naturaleza y de la racionalidad, o de la contingencia y del concepto.

Fichte⁶⁷ se orientan hacia la filosofía de Espinoza, el pensador holandés con antepasados españoles que en el siglo XVII elaboró una filosofía basada en la unidad de la sustancia, de carácter panteísta, donde lo divino se manifiesta en el plano terrenal y se halla unido a la misma naturaleza.

Para construir su teoría del Absoluto, Schelling empieza por querer entender la estructura de la Naturaleza y en menos de dos años asimila el nivel máximo de conocimiento de la época en física, química, medicina, biología y geología,

⁶⁴HÖLDERLIN. Octavi Piulats (Dr. en filosofía), "Integral", nº 91, p. 16.

Fue un poeta romántico alemán, que nació en 1770 en Lauffen, junto a río Neckar. Sus obras más importantes fueron *Hiperión* y la obra de teatro *La muerte de Empédocles*.

Según Piulats, la fascinación que el pensamiento de Hölderlin ejerce hoy sobre la nueva juventud europea y en especial sobre el movimiento ecologista y proteccionista se halla en estrecha relación con la ardiente defensa que llevó a cabo de la naturaleza, la religión y la espiritualidad.

Comenzó con la poesía desde muy joven y entabló amistad con Hegel y Schelling compartiendo con ellos la fascinación por la revolución francesa y el entusiasmo por la cultura griega clásica y por la naturaleza y junto con los cuales, desaprobando el riguroso reglamento del seminario (Seminario protestante que estaba en la ciudad de Tübinga donde Hölderlin entró a los 18 años). Plantan un "árbol de libertad" en conmemoración por el triunfo republicano en París.

Se trasladó a Jena, ciudad donde se relaciona con la intelectualidad del romanticismo alemán, entre otros con Schiller, Goethe, Novalis y sobre todo Fichte.

⁶⁵SCHILLER.- (Friedrich von) escritor alemán (Marbach 1759 - Weimar 1805).

Ya sus primeras obras anunciaban el tema de la fuerza del espíritu y de la libertad que habrá de presidir toda su obra.

También fue historiador y escribió obras (Baladas) como *El guante*, *El buzo*, *El anillo de Polícrates*, *Las grullas de Íbico* ... inspiradas en su mayoría en temas de la Antigüedad y de la Edad Media.

⁶⁶NOVALIS.- Friedrich.- Llamado Barón Handenberg (Wiederstedt, condado de Mansfeld 1772- Weissenfels 1801). Poeta alemán al que su idealismo influyó profundamente en su pensamiento.

En 1798 comenzó un fragmento poético filosófico, *Los discípulos de Sais*, meditaciones a menudo herméticas que intentan dar una explicación alegórica de la naturaleza.

⁶⁷FICHTE.- Johann Gottlieb, filósofo alemán (Rammenau, Sajonia, 1762- Berlín 1814).

No confundir con Fichte (Immanuel Herman von) también filósofo alemán e hijo el anterior.

En su pensamiento no se puede disociar la exigencia teórica de la preocupación por la práctica.

y realiza una teoría de la Naturaleza no mecanicista. Así en 1797 aparece *Ideas para una Filosofía de la Naturaleza* (F.W.J. Schelling, *Won Ich als Prinzip der Philosophie*. München 1927) mucho más allá de la visión físico-matemática del Positivismo.

Dice Octavi Piulats⁶⁸ *"La naturaleza y el cosmos no son el resultado de un acto creador efectuado por un dios externo al mundo, sino el primer escenario donde partiendo de una Unidad original el Absoluto se manifiesta según ideas o Potencias. Esta fuerza vital crea la naturaleza con un finalismo que es el de la evolución hacia la perfección y la aparición del pensamiento humano. Así la naturaleza no es algo inorgánico sino que está viva, en el sentido de que cada piedra, nube o mar es una muestra de la estrecha unión entre Sujeto y Objeto.*

En última instancia la naturaleza se presenta como una Totalidad donde cada parte sólo puede entenderse por su relación con el Todo y por su función finalista en este Sistema.

De alguna manera su filosofía veía en la Naturaleza a la Divinidad.

Schelling apunta que el uso de un criterio agresivo y dominador sobre la naturaleza sin comprenderla en su totalidad, conducirá a la deshumanización y destrucción; palabras que sólo han adquirido su plena significación en la actualidad con la crisis ecológica que vive hoy el planeta.

*Ni la Historia ni la cultura ofrecen una vía de emancipación del individuo para superar sus contradicciones y conectar con lo Divino o Absoluto. Por ello Schelling culminará su sistema con la Filosofía del Arte. Afirma que el hombre puede tener acceso a la superación de todas sus contradicciones e intuir la divinidad y la felicidad plena a través de la obra de arte. Por medio de la "Intuición estética", el ser humano puede llegar a reconciliar la oposición final entre Naturaleza y Pensamiento, volviendo así a la Unidad original con la Naturaleza de donde partió."*⁶⁹

GOETHE

Johann Wolfgang Von, "escritor" alemán, nació en Frankfurt en 1749 y murió en Weimar en 1832, y es considerado como el precursor de la teoría del desarrollo orgánico de Darwin.

El propio Ernst Haeckel (biólogo) lo consideró junto con Jean Lamarck, a la cabeza de todos los grandes filósofos de la naturaleza que formularon la teoría

⁶⁸PIULATS, OCTAVI, *Schelling el filósofo romántico de la naturaleza*, "Integral", nº 134, pp.102-106.

⁶⁹ Del mismo artículo de Octavi Piulats.

del desarrollo orgánico y que son ilustres "colaboradores" de Darwin (británico 1809-1882).

Acabó cansado por los despreciables antagonismos de los sabios universitarios e inmerso en una sensibilidad por la naturaleza que le llevó a escribir sus primeros versos alusivos a ella. Pronto pasó a buscar el saber en otra parte, estudiando con gran interés el galvanismo⁷⁰, el mesmerismo⁷¹ y siguiendo los experimentos eléctricos de Winckler.

Enlaza perfectamente con nuestro tema la idea de Goethe que se resume diciendo que los tesoros de la naturaleza no pueden descubrirse sino se está en armonía con ella.

Y es a partir de su especial sensibilización y armonización con ella desde la que llega a plantearse que acaso era posible que todas las plantas derivasen de una sola. Esta pequeña intuición iba a transformar la ciencia de la botánica y hasta el concepto completo del mundo: encerraba la idea de la evolución.

Pero mientras Darwin iba a suponer que son las influencias externas las causas mecánicas que operan sobre la naturaleza de un organismo modificándolo, para Goethe las alteraciones eran expresiones distintas del organismo que posee la capacidad de adoptar formas múltiples y que, en un momento particular toma la que mejor se armoniza con las condiciones del mundo externo que lo rodea.

Goethe expresó sus pensamientos sobre el papel en una primer ensayo titulado *Sobre la metamorfosis de las plantas*⁷².

Goethe no fue bien comprendido por el público de su época y llegó a decir:

"El público exige a cada individuo que no se salga de su campo. Nadie es capaz de reconocer en ninguna parte que la ciencia y la poesía pueden ir unidas. La gente ha

⁷⁰Galvanismo.- (de L. Galvani, médico y físico italiano). Acción de la corriente continua sobre los organismos vivos.

⁷¹Mesmerismo.- Teoría expuesta por F.A. Mesmer en el siglo XVIII que introdujo un sistema propio de curación de las enfermedades a base de métodos que él denominaba, magnéticos, y que en realidad eran sugestivos. Elaboró su doctrina del magnetismo animal, basada en la hipótesis de que cada organismo poseía un fluido magnético que podía ser transmitido a los demás.

⁷²Existe una traducción escrita a máquina de *La metamorfosis de las plantas* editada en México (Boletín de Metodología para maestros Waldorf). Puede conseguirse fotocopias en: Associació d'escoles Waldorf. Ap. 1102 de Barcelona.

olvidado que la ciencia se ha desarrollado de la poesía y no es capaz de tomar en consideración que, con el movimiento oscilatorio del péndulo, pueden volver a reunirse las dos en un nivel superior y para beneficio mutuo".

1.6.7.- La Verdadera carta del Indio Seattle.

Noah Sealth fue un guerrero indio que nació hacia 1786 probablemente en la isla de Bainbridge y que el final de su vida se convirtió al catolicismo adoptando el nombre de Noé.

Murió el 7 de junio de 1866 y contrariamente a la tradición india de dejar su cuerpo en una canoa sobre las ramas de los árboles, se le enterró en el cementerio de Suquamish.

A este personaje se le atribuye una carta escrita al presidente de los EEUU, Franklin Pierce, que ha

sido fuente de inspiración para todos los amantes de la Naturaleza. Pero a mediados de los años 80 se desveló la verdadera autoría de esta carta. Se dijo entonces que era obra de un guionista cinematográfico llamado Ted Perry (guionista de la película *Home*). Este guionista, en realidad se habría basado en un discurso pronunciado por el jefe indio Sealth en 1854 con motivo de las negociaciones de Point Elliot para crear una reserva; aquel discurso habría aparecido en la revista "Seattle Sunday Star" en 1884 y posteriormente lo habría publicado W. Arrowsmith en 1969.

Una de las versiones más difundidas de entre todas las que después de Ted Perry se han hecho fue la que editó el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA).

Aunque las metas medioambientales no aparecen como centrales en el discurso, sí que hay una clara denuncia del genocidio que sufrían y que siguen padeciendo las comunidades nativas.



Un aspecto importante en el discurso y en la carta es el tratamiento de la religión, refiriéndose al dios del hombre blanco como un dios no favorable al pueblo indio.

Por su parte, "la carta", ha sido esgrimida como una declaración prematura del romántico ecologismo y ha sido editada reiteradamente por muchos grupos ecologistas, entre otros, Greenpeace en Francia con una imagen de Totanka Yotanka (Toro Sentado).

En realidad, el contenido de la carta responde más a nuestras preocupaciones de fin de siglo que a las que podían tener los indios nacidos hace 140 años.

Entiendo el interés de esta carta en este tema que nos ocupa no sólo para mostrar que otras culturas, otras personas del pasado ya eran capaces de sensibilizarse con su entorno, y de buscar en la naturaleza el equilibrio, sino además para advertir el hecho de que, como elemento propagandístico (que ha llegado a ser) resulta creíble para la mayor parte de los ciudadanos de nuestros tiempos, quienes no reciben esta información en ningún caso como una caricatura de los indios ni como un concepto descabellado.

Las que se exponen a continuación son las palabras del jefe indio Seattle pronunciadas en 1854⁷³:

"Esto sabemos: la tierra no pertenece al hombre; el hombre pertenece a la tierra. Esto sabemos. Todo va enlazado, como la sangre que une a una familia. Todo va enlazado. Todo lo que le ocurra a la tierra le ocurrirá a los hijos de la tierra. El hombre no tejó la trama de la vida, él es sólo un hilo. Lo que hace con la trama se lo hace a sí mismo.

Ni siquiera el hombre blanco, cuyo Dios pasea y habla con él de amigo a amigo, no queda exento del destino común. Después de todo, quizá seamos hermanos. Ya veremos. Sabemos una cosa que quizá el hombre blanco descubra un día: nuestro Dios es el mismo Dios. Ustedes pueden pensar ahora que Él les pertenece, lo mismo que desean que nuestras tierras les pertenezcan; pero no es así. Él es el Dios de los hombres y su compasión se reparte por igual entre el piel roja y el hombre blanco. Esta tierra tiene un valor inestimable para Él, y si se daña provocará la ira del creador. También los

⁷³ El texto presentado ha sido recogido de la revista "Integral", nº 23, p. 3.

Sin embargo en la misma revista, pero en su nº 145, pp. 77-81, en un artículo escrito por Jordi Bigas titulado *La verdadera carta del indio Seattle*, se presenta un texto como Discurso del jefe Seattle, publicado en el "Seattle Sunday Star" en 1886 y claramente se ve que no son las mismas palabras. Las presentadas aquí tienen mayor contenido ecologista y las otras, son más descriptivas de la vida e ideas de los indios además de hacer mayores críticas de orden político o social.

blancos se extinguirán, quizá antes que las demás tribus. Contaminen sus lechos y una noche perecerán ahogados en sus propios residuos. Ustedes caminarán hacia su destrucción, rodeados de gloria, inspirados por la fuerza del Dios que les trajo a esta tierra y que por algún designio especial les dió dominio sobre ella y sobre el propio piel roja. Ese destino es un misterio para nosotros, pues no entendemos por qué se exterminan los búfalos, se doman los caballos salvajes, se saturan los rincones secretos de los bosques con el aliento de tantos hombres y se atiborra el paisaje de las exuberantes colinas con cables parlantes. ¿Dónde está el matorral? Destruído. ¿Dónde está el águila? Desapareció. Termina la vida y empieza la supervivencia."

1.7.- CONCLUSIONES.

- La ecología es consciente de la interconexión de todas las partes de la naturaleza (incluido el hombre) y de la importancia del equilibrio y de los procesos.
- El concepto de ecología no implica en principio ideología alguna, sino que persigue el conocimiento.
- Existe un parentesco muy cercano entre el concepto de ecología y otros como ecologismo, naturismo, nudismo o panteísmo; estos términos (aunque con matices y diferencias respecto de la ecología) pueden llegar a ser incluso tomados como sinónimos en determinadas circunstancias.
- La ecología, como ciencia, posee dos características fundamentales: la descriptiva y la predictiva.
- El ecologismo es una corriente de pensamiento, y sus estrategias fundamentales son la acción y la denuncia y encuentra en el carácter predictivo de la ecología su argumento más importante.
- El mayor problema que observa el ecologismo es el alejamiento del hombre respecto de la tierra y su meta es recobrar el equilibrio entre ambos para permitir la mutua supervivencia.
- Para conseguir éstas metas el ecologismo debe apoyarse en la función descriptiva de la ecología y, de esta manera, desde el conocimiento, será capaz de proponer alternativas.
- El ecologismo no sólo se nutre de la ecología y de aquellos otros conceptos emparentados con ella, sino que también se asocian con él otras actitudes como la solidaridad entre personas y pueblos, la lucha anticapitalista y anticonsumista, el vegetarianismo, el pacifismo, el gusto por culturas antiguas y primitivas ...

- Al ecologismo se incorporan también posicionamientos o criterios morales. Por eso cuestiones como la guerra o la violencia son tenidas en consideración por los ecologistas:

En tanto que problema moral, esto parece evidente.

El problema ecológico se evidencia en dos frentes:

- En tanto que supone la destrucción y el desequilibrio de especies animales y vegetales, y de espacios naturales a través bien del armamento convencional o el armamento químico, biológico, atómico, etc.
 - Porque la ecología como ciencia biológica es decir, como autoecología, también se interesa por la dinámica de cada especie (también de la humana) y debe estudiar los motivos que le llevan al autoaniquilamiento.
- El ecologismo es susceptible, pese a sus planteamientos de independencia, de ser explotado o utilizado como valor de consumo a nivel político, económico o ideológico.
 - La ecología como ciencia, como sentimiento, estado de ánimo, o el ecologismo como corriente de pensamiento y de acción, tienen un carácter vivo y dinámico, evolucionando en cada momento y ofreciéndonos continuamente nuevos datos.
 - El mero conocimiento del problema ecológico, en el que estamos inmersos y al que hemos llegado por una mala gestión de los recursos, no supone que se de un cambio de actitud en las personas.
 - La ecología, el ecologismo y otros términos afines a ellos, pese a ser como términos relativamente modernos, no son conceptos exclusivamente atribuibles a la cultura occidental o a las sociedades del siglo XX.

El sentimiento del hombre y su necesidad de mantener relaciones armónicas y en equilibrio con todas las partes de la naturaleza lo podemos encontrar en muchas culturas y en muchos lugares a lo largo de toda la historia.

- Cuando la observación de la naturaleza (entendiendo por ésta no sólo a los seres vivos sino también a los elementos geográficos y los procesos orgánicos, evoluciones estacionales...) conduce a un conocimiento de la misma por una parte y, por otra, este conocimiento convive con un sentimiento y una necesidad de protegerla desde el equilibrio ya que lo contrario supondría "el castigo" en forma de destrucción y estado caótico pleno de incomodidades y riesgos, nos encontramos con las funciones o los objetivos claros de la ecología, la función descriptiva y la predictiva.

Estas dos funciones ya fueron tomadas en consideración por muchas culturas anteriores a la nuestra.

En estas culturas, se podía entender al bosque como un ente divino, al agua como elemento purificador, a la tierra como una madre, como un Dios o como algo creado por Dios, en cualquier caso digno y necesario de ser cuidado ... El deterioro de la creación supondría el enfado de los Dioses y el consiguiente castigo en forma de Fin del mundo.

- En los pueblos primitivos lo científico, lo tecnológico, lo simbólico, lo artístico, lo mitológico, lo religioso podían entremezclarse, perdiéndose los límites entre unos y otros, pero en la base estaba de forma clara el espíritu de la ecología.
- Algunas realidades culturales de nuestro tiempo han perdido para nosotros su complicidad con la naturaleza, pero fue ésta la que les dio origen en tiempos pasados.
- La actitud histórica frente a la naturaleza, junto con ideas y actividades (hoy bien delimitadas) es lo que permitía realizar lo que hoy llamamos obras de arte con una clara intencionalidad ecológica e incluso ecologista. Desde esta perspectiva podrían ser analizadas obras literarias, arquitectura, medicina, dibujo, escultura, pintura, urbanismo etc. ...

En la actualidad, la relación arte y ecología también es posible, como nos lo demuestra el dibujante Ron Cobb.

- Los grupos ecologistas, en su orientación conservacionista que se refleja fundamentalmente en sus acciones directas y en su interés por una legislación favorable al medio ambiente, adoptan algunas veces formas

estéticas muy próximas a fórmulas artísticas como Land-art, enviroment, happening, arte de acción ...

Tambien hay artistas que se ponen al servicio de estos grupos, en ocasiones de manera más o menos anónima, en la creación de carteles, diseños de logotipos, etc., u ofreciendo su nombre y obra abiertamente como es el caso entre otros de Randolph Holme, Georgia Straight, Mike, Moebius, Alain Goutal, Giraud, etc....

- El arte puede tener, como la ecología, la necesidad del conocimiento, como el ecologismo la intención de transformar una realidad con la que no está de acuerdo.

El arte también puede ser un estado de ánimo, y tambien puede ser entendido desde diferentes corrientes de pensamiento.

La vida, la realidad, el mundo, no son para el arte extraños conceptos sino más bien, al contrario, necesita de ellos para seguir vivo.

- El arte y la ecología no han de mantener líneas comunes ni han de contemplar los mismos objetivos obligatoriamente, pero sí tienen la posibilidad de coincidir, de apoyarse, de crecer juntos, desde la utilización de la fórmula temática, desde actitudes más vitales, o de necesidades comunes.

CAPÍTULO II

BÚSQUEDA DE CRITERIOS DE ECOLOGÍA EN EL ARTE A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS

2.1.- PALEOLÍTICO

En mi opinión el intento de fusión entre arte y ecología pasa obligatoriamente por tener en cuenta la relación del hombre, como artífice de la obra de arte, con el entorno o con la naturaleza que le rodea, que es el objeto básico de la ecología.

Puede ser que la relación más íntima entre hombre y naturaleza se produjese precisamente en los momentos en los que el hombre empezaba a existir como tal, diferenciándose de forma irreversible del resto de los animales. Dice **Juan G. Atienza** en "Integral", nº 136, página 392:

"Si llevamos a cabo un análisis teológico de la evolución de la conciencia, no creo que puedan plantearse dudas respecto a la existencia de un estadio primitivo en el que los seres humanos se sintieron totalmente identificados con su entorno".

Y en el encabezamiento del mencionado artículo, titulado *La religión de la Tierra (El antiguo culto a la madre naturaleza)*, se puede leer también:

"Hasta hace apenas cinco mil años la humanidad rindió culto a la Gran Diosa, que recibió entre otros los nombres de Isis, Astarté, Ishtar e Inanna, y que fue destronada con el advenimiento del patriarcado y sus dioses: Zeus, Yahvé, Alá, ... La Gran Diosa expresaba los aspectos femeninos de nuestro psiquismo, e iba asociada a la veneración de la Madre Tierra como fuente inagotable de fertilidad. Los dioses patriarcales, en cambio, expresaban el afán de dominio que se asocia con lo masculino y convirtieron la Tierra y sus habitantes en objeto de explotación. Hoy el patriarcado y sus dioses han empezado a declinar: lo que habrá de sustituirlos no es la vuelta a la Gran Madre, sino una síntesis de lo masculino y lo femenino que los trascienda a ambos, y que ya empieza a manifestarse con la conciencia ecológica".

Este proceso de hominización¹ culminaría hace 1,8 millones de años, en lo que se ha llamado el Plioceno, o última parte de la era Terciaria. Atendiendo al desarrollo humano, esta época es llamada Paleolítico Inferior que ocuparía en el tiempo entre dos y tres millones de años.

El Paleolítico Medio, que sucedería al anterior periodo, ocuparía el tiempo que transcurre entre hace 1.000.000 de años hasta 40.000 o 35.000 años, fechas en las que desaparece el Hombre de Neanderthal. A este periodo le sucede el Paleolítico Inferior, dominado por el Homo Sapiens durante unos 25.000 años, es decir, hasta hace unos 9.000 años antes de J.C.

En este último periodo citado, es en el que se entiende que el hombre comienza su creación de obras de arte, no obstante es posible que los fundamentos de nuestro concepto de arte sean muy distintos a los que manejaban aquellas personas de muy limitados recursos técnicos.

De todas formas conviene tener presente que el concepto de arte no es definible objetivamente, y que en cada momento de la historia se redefine y adquiere nuevos fundamentos y significaciones en función de la ideología producida por los grupos dominantes.

Se puede pensar que es arte todo aquello que en cada momento ha sido realizado con esa intencionalidad, y resultaría difícil o inadecuado intentar introducir nuestra noción de arte a los objetos producidos en otros momentos de la historia. Así el objeto artístico habrá que entenderlo desde el punto de vista de la Antigüedad o de la Edad Media, como el resultado que se ha logrado a partir de un conocimiento "adecuado" de la técnica. El buen hacer en esta línea permite concluir en objetos bellos y útiles.

A partir de esta ideología sería inadecuado pretender entender el arte paleolítico ya que el arraigo que aún tenía el homo sapiens a su propia biología hacía que el arte fuese más bien aquello que se fabrica para poder tener una capacidad de enfrentarse al mundo e incluso intentar hacerse con el.

La ciencia y el arte eran entonces ideas en estrecha relación. La capacidad técnica (concepto asociado a la ciencia) y el objeto creado, al ser éste de características tan básicas, se convierten prácticamente en una misma cosa.

Es a partir de un cierto grado de fluidez en la manufactura cuando podríamos encontrar algunas otras implicaciones extrafuncionales, entendiendo esta funcionalidad como totalmente primaria o de subsistencia.

¹ Se puede hacer un seguimiento de los antecedentes históricos recientes más importantes sobre los descubrimientos de las obras prehistóricas en H.U.A. (Historia Universal del Arte), tomo I, Barcelona, Editorial Planeta, 1988 (quinta edición) en las pp 13, 14, 16 y 17.

No obstante, según **F. Boudier**² en pleno Paleolítico Inferior, en el periodo Musteriense, el hombre gustaba de apropiarse y de coleccionar objetos que la naturaleza producía, como conchas, piedras, etc., considerando al mundo como *“un inmenso almacén de objetos fabricados”*.

Esto supone por parte del hombre una capacidad de selección importante, ya que no todo aquello que se encontraba a su alcance era susceptible de ser coleccionado, sino sólo algunos elementos que tuvieran o bien cualidades formales concretas o significaciones especiales para él. Por ejemplo, el hombre del Paleolítico Inferior, no coleccionaría acantilados o amaneceres, por más que éstos sean elementos que la naturaleza le ofrece; pero sí coleccionaría corales, moluscos o dientes de animales. Posiblemente porque no había desarrollado la capacidad para coleccionar los primeros y sí podría apropiarse fácilmente de los segundos. En este caso la “coleccionabilidad” de los objetos es una cualidad que determinará la selección de unos y no de otros. Por otra parte encontraremos que la mayor parte de las piedras elegidas están vinculadas al grupo del cuarzo (sílex, calcedonia, jaspe, obsidiana, etc.), sin duda por sus cualidades físicas, entre ellas su gran dureza y su isotropía (idénticas cualidades físicas en todas las direcciones) muy útiles en el momento de la talla.

Da la impresión al observar este hecho que es cierta la frase de que “los opuestos se encuentran” porque si bien este detalle es posible advertirlo en unas personas tan primitivas, tan básicas, tan apegadas a su propia naturaleza y a la que les rodea, también es posible advertirlo en otras personas muy alejadas culturalmente a aquéllas, como lo puede ser el hombre del siglo XX, el cual ha llegado a construir obras de arte con una concepción hipercomplicada del concepto artístico a partir de conferirle al objeto encontrado todo un valor y una significación. Me refiero, como es fácil de entender, al arte póvera que utiliza objetos y materiales no contruidos por el artista, al ensamblaje, al arte objetual, de concepto o al art-trouvée.

El hecho de seleccionar objetos que son producto de la naturaleza, se complejizaría posteriormente, en el Paleolítico Medio periodo en el cual se desarrolla la capacidad de abstraer de los objetos algunas de sus cualidades, siendo posible separar una parte del todo y provocando por lo tanto un proceso de simbolización.

En gran medida, la simbolización tuvo como punto de referencia aquello que, aún siendo natural, escapa a la común física de los objetos, es decir, aquello que al ser más intangible como lo es la muerte, necesita de ser

² Cf. H.U.A.. Vol. I, p. 26.

observada a partir de elementos que contuviesen no solo presencia sino características inmateriales.

El "color" ocre, rojizo (sin tener en cuenta la forma del material que lo contiene) en torno a los difuntos o los lechos de flores suponen una abstracción de los elementos, de consecuencias funcionales, alejadas de las propias de la supervivencia, y más próximas al mundo de los conceptos que posiblemente en el entorno cultural al que nos referimos fueran identificados con el mundo de la magia y de la espiritualidad.

Nuevamente encontramos claras referencias, posibles comparaciones, entre lo que estamos diciendo y el arte del siglo XX: así muchos de los artistas póvera tenían como fundamento para la creación artística el estudio y extracción de las cualidades de la materia. La extracción de una parte del todo, y la elevación de éste a categoría de arte por sí misma. El color, la forma, la capacidad de cambio, la energía, ... son algunas capacidades de los objetos o de la materia que tendremos oportunidad de estudiar más adelante refiriéndonos al arte póvera.

En estas comparaciones no hemos de ver un intento de argumentación que pretenda equiparar las intenciones de aquéllos hombres con las que movilizan a los artistas contemporáneos, sino simplemente advertir algunas relaciones, que sí las hay, y que vienen dadas por el esfuerzo de algunos artistas actuales por abordar aspectos más básicos, formales y conceptuales con la esperanza de comprender desde el origen de las cosas su autenticidad.

Hay que tener en cuenta que el hombre siempre ha pretendido interpretar no sólo su presente sino también su pasado y que por tanto cada grupo humano, cada civilización, ha recreado, recordado y reinterpretado su pasado más próximo o más lejano, otorgándole inevitablemente una concepción de la realidad a partir de la suya propia. No podemos saber hasta que punto nuestra interpretación de épocas anteriores y menos de épocas prehistóricas es errónea.

De esta manera algunos estudiosos influidos por las teorías de **Darwin** pensaban que los actos y, por supuesto, los objetos realizados por los hombres primitivos obedecían a finalidades puramente inmediatas.

Otros como **E. Lartet** y **H. Christy** comenzaron, a partir de mediados del siglo XIX, a pensar en que el hombre paleolítico tenía una verdadera necesidad y ejercía la búsqueda de la belleza, por lo tanto las bases del arte estaban servidas. Estas teorías eran secundadas por autores como **P. Graciosi** y **A. Van Gennep**. **E. Piette** llegaba más lejos definiendo el arte paleolítico como exclusivamente artístico, al igual que pensaba **H. Breuil**. De

esta manera el arte, aún con su plena relación con el entorno y con la vida, era diferenciado por completo del concepto de obra realizada con función de uso inmediata con implicaciones de supervivencia.

A principios de nuestro siglo, estudios etnográficos y culturales como los de **E. B. Tylor**, **J. Frazer** y **E. Durkheim** conducen a **S. Reinach** a realizar comparaciones entre arte y magia, afirmando que las motivaciones de las pinturas rupestres eran esencialmente mágicas.

Esta funcionalidad mágica, que fue aceptada por muchos, es la que promovió las conocidas ideas sobre la función de las "Venus" como símbolos mágicos de la fertilidad humana. Ésta se amplía en muchos casos a la fertilidad de las especies animales, necesaria para la vida de los hombres; el concepto de fertilidad daría lugar al origen de una divinidad, la "Diosa Madre".

Otros intentos para entender el significado de las obras del homo sapiens los llevaron a cabo **A. Laming-Emperaire** y **A. Leroy-Gourhan**, intentando agrupar y organizar los elementos de las representaciones, queriendo ver en la disposición de los mismos las claves para entender el secreto que ocultan.

K. J. Narr y **Müller-Karpe**, estiman que las representaciones pueden ser de carácter conmemorativo y por último mencionaremos a **A. Marshack** que argumenta a favor de implicaciones astronómicas. Sin embargo sería importante tener en cuenta las palabras de **A. Querol**³ refiriéndose al Paleolítico Inferior en la península Ibérica:

"... Hay que ser prudentes a la hora de efectuar interpretaciones. Los datos que conocemos sólo permiten realizar reconstrucciones de tipo general a cerca de algunas cuestiones; otras como el tipo de enterramiento, de economía o de organización social entran de lleno en el campo de la conjetura."

Al margen de estas observaciones, podemos concluir en que ciertamente, la representación, es decir, la substitución de la realidad por otra de distinta naturaleza, es la gran aportación del arte paleolítico a la historia del arte.

Este ejercicio no sólo supone abstraer de la realidad su aspecto más formal o visible sino que conduce directamente a la consciencia de abstracción total, confiriendo a la obra una función de uso distinta de la de su referente. En tal medida esta consciencia es cierta, que la propia forma creada es susceptible de ser transformada para acomodarla a sus nuevas funciones y así, además de pasar (en el caso de la pintura) de las tres a las dos dimensiones, es

³ QUEROL, A., *Arqueología y Prehistoria. Vol. I*, Dirigida por Martín Almagro Bosch, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992, p. 19.

posible huir del naturalismo y esquematizar, reinventar, identificar, recrear la nueva realidad, etc.;...ejercicios que suponen un elevado grado de conciencia artística.

Las representaciones que pueden, como vemos, ser más o menos fieles al natural, son generalmente de animales, caballos, bisontes, uros, con más abundancia y ciervos, elefantes, cabras en menor número, pero no es despreciable el interés que se tenía por la representación humana, a la que tanto en el caso de la figura femenina como de la masculina les eran destacados en muchas ocasiones los órganos sexuales primarios, lo que por lo general ha conducido a pensar en el especial interés que había por la continuidad de la especie o, dicho de otra manera, por el culto a la fecundidad. En términos generales podemos entender que la supervivencia y la procreación como un método más para conseguir aquélla, es el fundamento de todo sistema ecológico, por lo tanto, no ha de entenderse el culto a la fecundidad como un dato carente de interés en nuestro tema.

El equilibrio ecológico sería imposible si cada especie no tuviese como fin último su propio progreso, entendiendo éste como está claro, en armonía con el progreso del resto de los elementos del sistema.

Creo que en la representación prehistórica la interrelación entre unas y otras partes de la naturaleza, incluyendo al hombre como parte de la misma, queda del todo patente.

Por otra parte, los soportes utilizados nos remiten al medio natural y a la realidad de manera clara.

El hecho de representar sobre objetos de uso habitual, nos hace pensar en una función del arte directamente conectada con la realidad y no alejada de ésta, como puede suceder en concepciones artísticas más próximas a nuestros tiempos, en las que el arte es capaz de crear un mundo del cual es necesario salir para especular o ejemplificar artísticamente.

Además de los objetos de uso común, otros soportes utilizados son los que ofrece la misma naturaleza, como rocas o cuevas, bien en sus zonas más exteriores donde la luz del día es capaz de entrar o bien en lugares recónditos de aquellas donde la luz de la llama se hace necesaria, posiblemente envolviendo de un mayor misticismo al acto creativo y al lugar que alberga las representaciones

Como en el caso de los objetos, los espacios contruidos especialmente para el desarrollo artístico, nos remiten directamente a la realidad, a la autenticidad, a la huida del intermediario, o el distanciamiento de lo vital.

Curiosamente acudir a la propia naturaleza para hablar de ella es una importante característica de la obra ecológica o del Land-art de nuestro siglo XX, del que como es natural nos ocuparemos más adelante.

Resulta algunas veces un poco frustrante pensar que todo está ya pensado o inventado, pero confirmar que hace ya tanto tiempo se trabajaba con ideas que se pretenden modernas resulta si cabe aún más frustrante, aunque se recubran nuestros actos de matizaciones, tecnología y complicación.

A todo ésto añadamos el siguiente texto:

*“En el pensamiento occidental ha arraigado la creencia de que el objeto artístico tiene que perdurar a lo largo del tiempo y en consecuencia que es más importante lo creado que la propia creación” “A juzgar por el propio carácter de las figuraciones podría decirse que lo que interesaba al hombre paleolítico no era tanto la existencia en un espacio dado, de determinados animales, sino el acto en sí de pintar o de grabar las figuras. En el hacer en el representar y no en el resultado de tales acciones puede estar la significación del arte paleolítico”.*⁴

Si ésto fuese cierto, el arte de acción o las constantes transformaciones de las obras que algunos artistas póvera llevaban a cabo, no serían en absoluto conceptos tan novedosos.

Hay muchos ejemplos en nuestro arte actual en el que el gesto, el momento de la creación, se proponen como la auténtica valoración de la obra, que se convierte en unos casos en obra perdurable sin importar demasiado este detalle, o en obra de carácter efímero, en mayor o menor grado.

Beuys, Christo, Gilbert y George, André, Dibbets, Hitchinson, R. Morris etc., ... son perfectos ejemplos en los que observamos una especial preocupación por la faceta procesual, y coincide que en muchos de ellos tiene además especial relación con la ideología ecológica dentro del terreno artístico. Pensemos, por ejemplo que muchas de las obras del land-art son realizadas en el espacio real de la naturaleza, que esta ejerce sobre ellas su acción a lo largo del tiempo llegando a destruirlas, algo con lo que el artista ya contaba.

⁴Cf. H.U.A., Vol. I, p. 51.

2.2.- NEOLÍTICO

Aun cuando el paso del periodo Paleolítico al Neolítico supondría innegables avances tecnológicos y por lo tanto de formas de vida, no podemos pensar en un brusco desapego de la naturaleza ni de muchas de las creencias y motivaciones de periodos anteriores.

El Neolítico se entiende que se desarrolla a partir del X milenio antes de J.C. cuando los bosques empiezan a cubrir nuevos espacios tras la última glaciación y tras el llamado Mesolítico que resulta ser una fase de transición de uno a otro periodo.

En el Paleolítico y el Mesolítico el hombre dependía totalmente del medio natural para su supervivencia y en este nuevo periodo su relación con el medio se transforma al pasar de un estado de vida nómada a otro sedentario, y al cambiar su labor recolectora y de cazador por las actividades agrícolas y domesticadoras.

Con el fin de situarnos geográficamente diremos que la transformación técnica, económica, etc., se desarrolla inicialmente en la zona del Próximo Oriente, en lo que hoy es Irán, Turquía y sus entornos. Hacia el XIII milenio se extendió esta revolución hacia las costas de Mediterráneo y a las zonas de influencia de los grandes ríos como el Danubio, el Egeo y los Balcanes.

Esta "Revolución neolítica", como la denomina **V. Gordon Childe**⁵, se organiza básicamente en tres grandes periodos, el Neolítico Antiguo hasta el VII milenio, el Neolítico Medio hasta el V milenio y el Neolítico reciente hasta el IV milenio y una de las grandes aportaciones al terreno técnico-artístico es el desarrollo de las antiguas técnicas del trabajo en piedra, llegando al pulimentado de las tallas. Otras novedades destacables son la aparición de la cerámica y el espectacular desarrollo de la vivienda, que llega a organizarse como espacio definitivo y con características de poblados.

Arte y vida, creencias y realidades, continúan siendo conceptos tremendamente entrelazados, hasta el punto de que en algunos casos es difícil llegar a determinar cual es la vivienda y cual es el espacio destinado al culto.

Un culto importante era el relacionado con la muerte y en función de ésta se desarrolló la mayor parte de la escultura neolítica antigua.

⁵ H.U.A. Vol I, p. 78.

La necesidad de apartar los espacios destinados a los enterramientos de los centros urbanos, obligó a protegerlos o señalizarlos y ésto se llevó a cabo en algunas ocasiones por medio de losas o alineaciones de piedras, llegando a construir monumentales conjuntos megalíticos en los periodos Calcolítico y Eneolítico, fases de transición hacia la edad del Bronce.

He de señalar el tremendo parecido de este tipo de obra con algunas realizadas en nuestro siglo por artistas como **Jean Amado**, o **Mario Merz**, entre otros, de innegable relación con el medio natural y con la realidad a través de su forma de entender el arte, o con algunas mucho más antiguas pero de más fácil valoración como el círculo de rocas de Callanish, Lewis, Escocia de 1.500 a J.C. o el dolmen de Lanyon, Penwith, Cornualles en Inglaterra del segundo milenio a. J.C., alrededor del cual el chamán de la tribu llevaba a término unos rituales cuya última función consistía en identificarse con las fuerzas de la naturaleza.

No sólo a través de la muerte se conectaba con el conjunto de la naturaleza sino también a través de la preocupación por la vida, como queda de manifiesto en las abundantes figuras que transcriben los diferentes y cruciales estadios de la existencia humana, como es la concepción, la gestación, el nacimiento o la cotidiana subsistencia representada ésta en cerámicas como "mujer y carnero" que transportan el agua en vasijas de barro o las conocidas escenas pintadas de caza que se pueden encontrar entre otros lugares en el Levante español.

Por otro lado, la evolución de la escultura neolítica y también de otras formas de arte se dirige, en mayor medida que el arte paleolítico, hacia la abstracción.

Es posible apreciar desde una preferencia por el esencialismo geométrico, hasta incluso la pérdida del carácter organicista de lo representado.

Pudiera parecer que el empleo del mínimo de elementos expresivos en las formas plásticas tiende hacia una voluntad de distanciamiento del hombre neolítico de aquello que le ata a lo inmediato, es decir a la tierra, a la realidad. Sin embargo, podemos encontrar algunos autores que nos advierten de que ésto puede ser síntoma del intento de mantener una relación simbólica más profunda con lo natural.

También en esta idea advertimos grandes relaciones con aquellos artistas contemporáneos que pretenden, desde la síntesis de las formas, una estrecha relación a través del simbolismo con lo natural. Para ilustrar esta idea basta recordar: *Sun Tunnels* 1973-76 de **Nanci Holt**, o *Complex One City* 1972-74 de **Michael Heizer**, entre otros.

2.3.- LA CIVILIZACIÓN EGIPCIA.

Es necesario, quizá más que en el estudio de otras civilizaciones, tener en cuenta a la geografía y el clima del País del Nilo para entender cual es la realidad egipcia. Así ya en la segunda mitad del siglo XIX, **A. Taine**⁶ afirmaba que uno de los condicionantes básicos de la producción artística egipcia es el medio físico.

El Nilo es asociado inevitablemente al agente dador de vida, ya que fuera de su zona de influencia se extiende el desierto. El río se eleva a categoría de dios en una civilización que vive como tan real el mundo de lo físico como el de lo inmaterial. Esto nos hace pensar que en las representaciones donde se cantan las exuberancias de la vida producidas por el río no hemos de ver una mera representación paisajística de exclusivo carácter decorativo, sino más bien la constatación de un pueblo que vive las creencias de su dependencia del entorno natural que les rodea.

Otro dato que nos aproxima a la relación de la civilización egipcia con la naturaleza es la necesidad que tenían por controlar el tiempo, lo cual no ha de entenderse como un ejercicio de pura curiosidad sino como una exigencia ineludible que tenían para prever fenómenos climatológicos, estacionales o las propias crecidas del Nilo.

Así desarrollaron un sistema de cronología bastante preciso en el que entran en concurso Astros como Sirio (asociado a la diosa Isis) o el Sol entre otros, dando como resultado no sólo la posibilidad de previsión sino facilitando a los estudiosos actuales la posibilidad de establecer cronologías bastante exactas sobre los acontecimientos acaecidos hacia 3.000 años a. J.C. cuando surgieron las primeras dinastías.

Evidentemente el concepto de arte de la civilización egipcia no es en muchos aspectos comparable al nuestro. Este es un principio que hemos de tener en cuenta siempre que tratemos de las manifestaciones plásticas de pueblos pertenecientes a diferentes entornos medio ambientales, también a aquellos que pertenecen a entornos históricos muy distantes en el tiempo.

De esta manera la cultura egipcia no distinguía entre otras actividades cotidianas y la misma actividad plástica, además de no diferenciar (no había vocablo que lo demuestre), entre las diferentes manifestaciones plásticas como pueden ser pintura, escultura, orfebrería, etc.

⁶ Cf., H.U.A., Vol. I, p. 121.

La relación que la obra plástica mantiene con la naturaleza es la que viene dada por la función de uso que ésta tiene, y que es lo fundamental en esta cultura. No sólo la función de uso ha de someterse a las reglas dictadas por las necesidades de vida sino muy fundamentalmente a aquellas que determina el complejo mundo de los difuntos, al cual se prestaba más atención que al mundo de los vivos. Esto resulta claro al pensar que este pueblo creía en la vida tras la muerte y además se le atribuía a aquélla no sólo la característica de eterna sino de más placentera y mejor en todos los sentidos.

Así la obra plástica y su función de uso, casi siempre en estrecha relación con acontecimientos funerarios, ha de estar primeramente bien construida y bien realizada⁷ y posteriormente será adornada con la intención de producir placenteras sensaciones al observador.

En tanto que el sentido del gusto y del placer por la observación de la obra adquieran un peso en la creación, podemos hablar de la obra de arte y como consecuencia de la existencia de artistas.

La religiosidad estaba tan arraigada en la mentalidad de los habitantes del Nilo que todos sus actos se encontraban en una u otra forma conectados con las creencias. Por ésto es por lo que se daba la existencia de numerosas divinidades, como Atum-Ra, el padre de los dioses, Su, el dios de la luz, Tefnut, la diosa de las tinieblas, Gelo, la diosa del cielo, Osiris, Set, Isis, Neftiset, ... todos ellos con directa relación con el mundo real y las cosas de la naturaleza.

Osiris por ejemplo, que es el dios que gobierna a los habitantes de las regiones infernales, es de los pocos dioses que son representados con forma humana, los demás por lo general, además de por su significado natural son representados en función de características animaloides como ibis, vacas, gatos, cocodrilos, chacales etc.

Y la propia creación del mundo, que es el mayor culto a la existencia de la naturaleza que se puede hacer, es también en las creencias egipcias motivo de especulación y conocimiento a través de la propia religiosidad.

El faraón, posible nexo de unión entre el mundo sobrenatural y el visible, era en muchas ocasiones representado como un halcón, divinidad egipcia

⁷ El afán de los artistas egipcios por construir bien sus obras, tanto en lo representativo como en la elección de los materiales y sus ensamblajes, puede tener su origen en la necesidad de que la obra perdure durante muchísimo tiempo. La obra destinada a ritos funerarios debe acompañar al protagonista por la eternidad, y este intento, es lo que ha producido el buen estado en el que nos han llegado muchas de las obras egipcias, circunstancia que celebrarán no sólo los arqueólogos sino también los restauradores.

llamada Horus, y como ser todo poderoso y divino que tiene como misión primordial la renovación de la primera creación y el restablecimiento del equilibrio de la naturaleza.

Parecidas funciones adquiriría el clero, que como resulta claro gozaba de grandes poderes, y que por delegación real debía velar por el mantenimiento permanente de la creación y del equilibrio universal obtenido desde el primer día del mundo, momento histórico en el que el caos se alejó del mundo y se hizo posible la vida.

Esto es, pensado fríamente, el fundamento de cualquier movimiento ecologista. Es decir, asociar el equilibrio natural con la posibilidad de existencia de la vida, y la idea de que la creación, es decir, la naturaleza en su conjunto no es un sistema que se mantiene por sí mismo sino que necesita del hombre como principal agente poseedor de capacidades destructivas, para su mantenimiento.

Partiendo de un importante grado de ingenuidad habríamos de concluir que si las obras plásticas, tengan el formato que tengan, han de verse en función de su utilidad; si la utilidad real se establece tanto en el reino de los vivos como en el de los muertos, y que toda la vida circula en función de la religiosidad, si además la religiosidad se sitúa en una posición tendente al mantenimiento del equilibrio, del universo, tendremos que toda la obra egipcia adquiera la forma que sea, tiene como última función, estar al servicio del culto a la naturaleza y a su equilibrio.

Así es, pero la ingenuidad anteriormente mencionada cobra sentido si pensamos que tras esa fachada de innegable autenticidad para la mayor parte del pueblo egipcio, la obra plástica obedecía a razones extrarreligiosas. Me refiero a la importantísima función propagandística de la mayor parte de la obra egipcia.

Ya sabemos lo que esa propaganda pretendía vender, pues con ella se pretendía alcanzar nuevas y diferentes metas como lo es la permanencia, la perpetuación de un sistema social que favorecía indudablemente a las clases dominantes.

La temática que para la consecución de estos fines se nos plantea abarca un amplio abanico de manifestaciones y así podemos apreciar desde escultura exenta con personajes de la realeza en posición sedente o de pie, hasta la representación de la unidad familiar.

Es importante la temática de lo cotidiano a través de personajes que trabajan en cualquier oficio, artesanos o barqueros, actividades de caza,

pesca, banquetes con músicos y bailarinas, actividades bélicas en las que el faraón resulta victorioso y una abundante animalística.

El orden del cosmos se representa salvaguardado por el faraón, quien es capaz de luchar y vencer a los agentes distorsionadores, como sequías, inundaciones, epidemias, etc., y que normalmente son representadas por animales tales como leones, o toros.

Con estas acciones el faraón restaura la paz y la confianza en la continuidad de la vida, además de afianzar la permanencia de la estructura social del país.

Creo que es imposible agotar en tan poco espacio el tema de la cultura egipcia, y que incluso el mismo intento es una insensatez, pero no cabe duda de que por escaso que sea el repaso a esta civilización hay un fenómeno que no puede dejarse sin mencionar y menos aún en nuestro ejercicio, en el que pretendemos encontrar algunas claves para la obra que tiene a la naturaleza como objeto y como objetivo, éste, es el fenómeno de las pirámides. Me refiero a éstas como un fenómeno de manera intencionada, ya que han resultado ser algo más que construcciones colosales restos de una civilización pasada; más que motivo de estudio para historiadores, arqueólogos, arquitectos, astrónomos, astrólogos, matemáticos o místicos y visionarios de toda clase.

Pueden ser observadas como simples construcciones funerarias, pero aún así esta idea no evita el hecho de que en torno a las pirámides se sigan haciendo infinidad de preguntas, unas más fáciles de ser contestadas con cierta credibilidad y otras de difícil solución.

¿Que conduce o motiva su construcción?

¿Cómo fueron construidas?

¿Que recursos técnicos e intelectuales son necesarios para su desarrollo?. O

¿Cuál es su significación profunda?

En torno a estas preguntas parece que se destacan dos teorías, la de los positivistas y la de los simbolistas.

Los primeros apuestan por entenderlas como el resultado de una serie de conocimientos alcanzados hasta un determinado momento. Sería el fruto de la necesidad de reflejar, como se podría hacer en un libro, todo un cúmulo de sabiduría.

La otra teoría, que no puede negar el uso del amplio conocimiento de esta civilización, añade a él una significación que va más allá de la (para ellos) simple demostración de "fuerza".

Así **Ernesto Schiaparelli**⁸ asocia la forma piramidal con una simbología que tiene como referencia el disco solar que surge entre dos montañas. Habría que considerar a la pirámide entonces dentro de un contexto más amplio, que tuviera como centro de estudio las construcciones y las formas naturales.

Plinio⁹ citado por Schiaparelli, entiende a los obeliscos como rayos de sol petrificados, irradiados desde la pirámide que constituye su extremo superior, y que desciende verticalmente para dar calor y fertilidad a la tierra.

Las pirámides serían en consecuencia, tanto las escaleras que permiten a los faraones su ascenso a las regiones del mas allá como el símbolo de la energía que hace posible la existencia de la vida.

El sol ha sido entendido por muchas civilizaciones como el gran dador de vida, a través de su enorme energía y, como tal, ha sido elevado a categoría de Dios.

Sin ir más lejos en la cultura occidental de nuestro siglo XX, también ha servido con característica de símbolo, para permitir la reflexión sobre el tema de la energía y la relación de ésta con la vida sobre la tierra, claro que con la matización de que en nuestros días se le propone en oposición a otras formas de energía de características destructivas hacia la posibilidad de la vida, lo cual en mi opinión refuerza su papel. Me refiero al símbolo del sol que sirve para la lucha antinuclear y del que tendremos noticia más adelante.

Otra característica que no puede por menos que ser mencionada de las pirámides es su monumentalidad y ésta, y sin hacer demasiado esfuerzo, puede asociarse al esfuerzo por la monumentalidad de obras con significaciones ecológicas de nuestro tiempo como las de **Michael Reizer**, **Walter de María**, **Robert Morris**, etc., o la forma de pirámide truncada de sal mineral espejos y vidrios *Closed Mirror Square* (1969), de **Robert Smitson**.

Por último, recomendaremos de entre otras muchas fuentes en las que se podría recoger información sobre las pirámides el documental que sobre este tema realizó el Dr. Jiménez del Oso en el que se plantean, entre otras cuestiones, las relaciones no sólo con el sol sino con otros astros, la instalación y orientación de las pirámides, de importantes implicaciones geográficas y técnicas y la defensa de la forma estrellada de la planta de la gran pirámide con una clara utilidad sobre la constatación de determinados equinoccios.

⁸ SCHIAPARELLI, ERNEST., *Artículo II (significato simbolico delle piramidi egiziane)*, (1884), H.U.A., p. 164.

⁹ PLINIO.- Citado en H.U.A., p. 165.

En nuestro siglo, como veremos, artistas del Land-art, manejan similares conceptos y relaciones astrológicas en obras de grandes dimensiones.

2.4.- LA CULTURA CELTA.

Introducción.

La cultura celta, como veremos, tiene grandes implicaciones con el mundo natural y no sólo a un nivel puramente físico, primario, sino a un nivel conceptual que les lleva la creación de todo un universo de deidades y leyendas que, como no, mantienen su reflejo en el terreno de lo artístico.

La tradición celta no contemplaba la transmisión cultural a través de la escritura, sino a partir del medio oral, configurándose un complejo sistema de leyendas de tradición oral que pasaban de generación en generación.

Parece ser que los celtas surgieron como grupo diferenciado del tronco indoeuropeo entre los siglos XI y VI a. de J.C. en la zona de Renania pero los restos más antiguos encontrados datan de los años 800 al 450 a. J.C. en la cultura Hallstatt en Hallstatt (Austria) y a esta fase le seguiría la de La Tène en Suiza.

Es característico del mundo celta la facilidad para la imbricación entre el mundo de lo físico y el mundo de lo sobrenatural, lo cual no resulta extraño si pensamos que la principal característica de la mitología (sea de la zona y época que sea) es la de explicar lo inexplicable. Esta imbricación mencionada da como resultado el hecho de que todas sus deidades estaban sometidas a los ritmos y avatares de esta vida.

2.4.1.- Los dioses

Es también característico que cada región celta tuviera su lugar sagrado, adquiriendo para ellos el carácter de centro del mundo, lugar donde se podía dar fácilmente el máximo grado de relación entre el cielo y la tierra, entre la tribu y su dios. Estos lugares eran incluso considerados como parte del útero de la Tierra Madre, a la que se adoraba. El terreno tenía una aura sobrenatural, no siendo de esta manera necesaria la construcción de panteones para la adoración del Gran Espíritu, y de los elementos. Esta realidad fue transformada con la llegada del cristianismo, el cual no sólo aportó la necesidad de las construcciones para uso sagrado sino que degradó a los elementos, seres fantásticos de dudosa credibilidad como hadas o duendes, habitantes de los bosques (que para los celtas eran espacios sagrados) con la característica de ser seres que vivían en estadios intermedios entre este mundo y el otro, lo cual para la tradición celta tiene un especial atractivo.

La consciencia de que el agua es sin duda necesaria para la consecución del sustento, les condujo a considerarla como el principio de toda vida para aquellos que habitan en la tierra. Así, siendo el río y el arroyo expresiones vivientes de la Tierra Madre¹⁰ son sacralizados por ésta, la cual les confiere poderes curativos en combinación con algunos minerales, ciertos entes etéreos y relaciones cósmicas determinadas.

La Luna, envuelta en misterio y nocturnidad, y con poderes espectaculares sobre mareas y demás acontecimientos es quien a modo de ser vivo pero divino preside los rituales nocturnos, que son relacionados con parte de la amplia animalística celta, como pueden ser los gatos, serpientes o lobos.

La vida y la muerte son relacionados con la luna al igual que lo era en la tradición griega a partir de su triple diosa Perséfone, Deméter y Hécate con su celta diosa en Irlanda que resulta ser Mórrigan, Macha y Dadh.

Algunas figurillas galas, con dos o tres cabezas recuerdan simbologías celtas en estrecha relación con el sentido cíclico de la mencionada tríada y la relación que los celtas tienen con antiguos pueblos guerreros indoeuropeos la podemos observar en la representación de la diosa como Madre Devoradora de parecidas características a las de la sanguinaria diosa hindú Kali, que por otra parte mantiene similitudes conceptuales con la distante diosa Coatlicue de la cultura azteca.

Esta diosa devoradora que se encarna en esfinges de piedra, en iglesias y castillos medievales, es llamada Sheela-nagig y sus características formales son: rostro horrible, facciones cadavéricas, boca enorme de gesto malhumorado, costillas esqueléticas, gran órgano genital abierto y manos y piernas dobladas.

2.4.2.- Los héroes.

Es antigua y arraigada en el pueblo celta la idea¹¹ de que los hombres son los guardianes del planeta, y que la tierra pertenece a toda la tribu y por poderes, a la divinidad.

¹⁰ Los celtas dedicaron los principales ríos de Europa Occidental a la diosa de la fertilidad. El Marne debe su nombre a las Matronas o el Sena a Sequana, diosa de su manantial.

¹¹ Esta idea queda explícita en las toponimias que proceden del dios del Sol Lugh "Puede que su nombre tenga algún parecido con el latino lux, luz o lucusm arboleda. Laon y Lyon en Francia, Leiden en Holanda y Carlisle (Caer Lugubalon) en Gran Bretaña, deben su nombre a este dios. Lugnasadh uno de los grandes festivales deportivos de Irlanda, se celebra en su honor el 1 de agosto. Otras deidades como Bel y Og también personificaban aspectos de los poderes sobrenaturales para las tribus celtas esparcidas por los valles y mesetas del norte de Europa. Pero Lugh representa un vínculo esencial

Así, por ejemplo, Miguel ¹² (San Miguel con la llegada del cristianismo) resulta ser un héroe celta que con una entidad solar es la fuerza primaria que mantiene nivelados los elementos sobrenaturales y los terrenales. Busca el equilibrio entre todas las partes de la naturaleza, sin necesidad de encontrarlo, como en la tradición cristiana a partir de la oposición del bien y del mal.

Otro héroe celta es el rey Arturo, que debe su importancia a su imagen como mítico guerrero del Sol y es por ser el más romántico de los héroes del sol, por lo que la literatura Británica rescató su leyenda para algunos grandes romances medievales.

2.4.3.- Los chamanes.

Los chamanes celtas mantenían una estrecha identificación con los espíritus y con las fuerzas de la naturaleza, hasta el punto de que el escritor griego **Sotian** ¹³ llegaba a compararlos con los magos persas y los brahmanes de la India. La conversión en naturaleza animal como toros, ciervos, caballos, jabalíes, gatos, pájaros o peces parece con frecuencia en los relatos celtas, y en relación con los animales sabemos, gracias a relieves galo-romanos, que existía un dios llamado Cernunnos, que tiene sus origen en la deidad que los antropólogos llaman el Señor de los Animales.

Esto dice sobre los chamanes John Sharkey¹⁴:

“Asociar a los druidas con los robles, el muérdago y la peregrinación anual a Stonehenge constituye posiblemente la idea popular acerca de este poderoso grupo de sacerdotes administradores y poetas. La adoración de los “bosques sagrados de robles”, los ritos del muérdago y los demás cultos en bosques o cimas de colinas sin la utilización de templos era parte de una extendida creencia animista de que los árboles, al igual que los grandes monolitos de piedra, eran reencarnaciones de los espíritus de

entre la toponimia, los festivales y las leyendas e historias irlandesas”. (SHARKEY, JOHN, *Misterios celtas*, Madrid, Editorial Debate, 1994, p. 9).

¹² “En la tradición islámica Miguel era el ángel a quien Dios dió el poder de cumplir su voluntad en el Universo del viento y la lluvia”. Ibid., p. 10.

- San Miguel es el Señor de la Luz, al destruir los poderes de la oscuridad del dragón, pero también se le pueden encontrar similitudes con Tot, el dios egipcio del mundo de los muertos.

¹³ Citado en la p. 12 de *Misterios Celtas* de John Sharkey.

¹⁴ Ibid., p. 12.

los antecesores muertos, identificados, con las fuerzas de la naturaleza. Los druidas eran chamanes”.

Dos obligadas referencias es necesario advertir en este párrafo que conectan lo dicho con el arte de ideología ecologista contemporáneo: Por un lado la utilización del bosque como lugar para realizar la obra de arte y a los árboles mismos como elementos casi de culto para configurar un conjunto que se ha llegado a llamar “el bosque animado” obra del bilbaíno Ibarrola, del que más adelante tendremos tiempo para reflexionar.

Por otro lado, la directa relación que encuentro entre el texto y la obra de Josef Beuys de los 7.000 robles. Como dice J. Sharkey,¹⁵ la identificación de los bloques de piedra y los robles, justamente el fundamento de la obra citada, que es además de un marcado carácter ecológico contemporáneo.

A continuación, transcribiré una poesía, conservada en Irlanda que data del siglo IX pero que recoge la ideología celta, del gran amor que este pueblo tenía por la naturaleza y donde se refleja el influjo que ésta tenía en todos los órdenes de la vida¹⁶.

*“Tengo noticias para ti: el ciervo brama
el invierno nieva, el verano ha pasado.
El viento es fuerte y frío, bajo está el Sol,
su curso es corto, el mar está alto.
Los helechos son de un rojo profundo, han perdido su silueta;
el ganso salvaje eleva su acostumbrado graznido.
El frío ha hecho presa en las alas de los pájaros; tiempo de
hielo estas son mis noticias”.*

El bosque, además de servir como lugar de culto sirve como marco para innumerables festividades, reuniones, fiestas; la palabra “nemetón”¹⁷ sirve para comunicar estas dos funciones.

¹⁵ Ibid., p. 15. Para los celtas no todos los árboles gozaban del privilegio de ser los más nobles, y así se establecen tres diferentes jerarquías.:

Ocho árboles nobles, ocho árboles plebeyos ocho arbustos. Los ocho árboles nobles son abedul, aliso, sauce, roble, serbal, avellano, manzano y fresno.

¹⁶ Cf., Ibid., p. 14.

¹⁷ Ibid., p. 14: Drumemeton- Lugar de reunión del consejo galaico.
Medionemeton. En Escocia.
Nemetobriga.- En Galicia.



Por otra parte, la idea del camino, el transitar, el viaje, no es sólo un concepto apto para la realización de obra de arte contemporánea con intenciones ecologistas, como tendremos ocasión de mostrar, sino que ya para el pueblo celta, el concepto de viaje era entendido desde el punto de vista simbólico con su implicación en el terreno de lo natural y de la evolución de la vida misma.

El hombre celta tenía una incesante necesidad¹⁸ de movimiento y las salidas del centro articulaban una visión de la vida en la que el relato de los viajes adquiría un carácter tan importante, incluso a nivel religioso, como las propias ceremonias.

En nuestros tiempos el relato adquiere las más variopintas formas, cartas, mapas, pedazos del camino recogidos, incluso dispuestos en la galería, etc.,

2.4.4.- Algunas obras.

Como resultado de este universo celta, sus obras no podían ser sino realizadas en la naturaleza, con especial amor y respeto a ella y con características que por básicas han sido necesariamente recogidas por aquellos que han pretendido realizar obra ecológica.

El poeta irlandés **W.B. Yeats**, aseguraba que la energía de nuestras mentes y la de la naturaleza podían evocarse a través de símbolos. Y los principales símbolos de la antigua tradición ancestral de la magia y la religión en Europa son los misteriosos monumentos megalíticos que parece ser se construyeron como observatorios solares y lunares.

Tengamos el caso de *Stonehenge*¹⁹ que como dice J. Sarkey, al igual que la gran pirámide, continuará siendo un enigma hasta que la raza humana aprenda a vivir en armonía con el espíritu del mundo.

Otro ejemplo podría ser el círculo de piedra precéltico de *Casterigg*, con un diámetro de 30,5 metros compuesto por 39 piedras.

¹⁸ Ibid., p. 18. Esta "necesidad" fue la causante de las migraciones celtas desde el sur de Alemania y Bohemia a través de Galia que llegaron a España antes del 450. a. J.C. Por estas fechas otros grupos, a través de los Alpes ocuparon el valle del Po y llegaron a Roma e incluso a Sicilia. Hacia el 279 a J.C. otras tribus se movieron hacia el este e invadieron Grecia.

La más importante migración por el norte de Europa los condujo hasta el sur de Britania e Irlanda.

¹⁹ Stonhenege en Wiltshire, Inglaterra (construcción circular a base de piedras verticales enormes).

La cabeza humana tenía gran importancia como fuente suprema del poder universal, y por ello era representada en muchas ocasiones, una veces con mayor grado de naturalismo y otras veces con mayor intención de asociarla a lo calaveresco, a la muerte, o a la vida, cuando se les hace adquirir forma fálica.

El símbolo fálico es representado en todo el territorio celta con grandes rocas como la de Minions en Cornualles (Inglaterra) o en madera como la cabeza humana con forma fálica de Ralagan, en el condado de Cavan en Irlanda. En este último ejemplo se tiene en cuenta la posible importancia del material (madera) con el que se construyen, tanto como la representación.

La idea del árbol, la madera y la importancia del material, hasta el punto de que por sí sólo puede configurar la obra, conecta de forma precisa con parte de la obra postminimalista de nuestro siglo, y con la de carácter más ecologista.

Otra obra *El Gigante de Cerne Abbas* (Inglaterra) de más de 55 metros de largo cuya maza y pene erecto son entendidos como atributos del dios de la fertilidad, Hércules. Por alguna razón que nos es desconocida, el gigante era limpiado cada siete años, en la víspera de mayo y las parejas dormían dentro de él para combatir la esterilidad. Nos recuerda sin gran esfuerzo a las representaciones del desierto del Perú de la cultura Nazca y de la obra de **Herbert Boyer** *Mirada hacia el este a lo largo de uno de los numerosos dibujos lineales hechos por la cultura nazca en el desierto de Perú*.

Una obra de similares características formales es la figura del caballo blanco de la *Colina del Dragón* en Oxfordshire (Inglaterra), y obras como los llamados templos celestiales ²⁰ que pudieran servir para predicciones de eclipses, nos conectan formalmente con obras contemporáneas como las de **R. Morris** *Observatorium* 1971/77, o funcionalmente con obras como *Sun tunnels* 1973/76 de **Nancy Holt**.

El agua resultaba de tal importancia para el pueblo celta que tanto los pozos como los centros de curación eran considerados como sagrados y todos ellos se encontraban bajo la protección de la triple diosa madre.

²⁰ Los templos celestiales surgen con naturalidad en pueblos que dependen de los propios ritmos de las estaciones de la tierra, y de los movimientos solares y lunares, convirtiéndose un eclipse, por ejemplo, en un perfecto momento de significación religiosa. Algunos templos son: Avebury (Inglaterra) quizás anterior al pueblo celta; alineaciones de rocas de Le Menec (Carnac) Francia, el pequeño círculo de rocas de Callanish en Escocia, o la montaña Tindaya en Tenerife donde los aborígenes mayoreros crearon sus famosos podomorfos.

El Chamán era el encargado, entre otras cuestiones, de conectar e identificarse con las fuerzas de la naturaleza como representante de la tribu.

La relación cósmica parece quedar bien de manifiesto en los menhires de Carnac y el propio Sol era considerado como un guerrero celestial que paseaba por el universo en un carro de guerra, y de esta manera, un carro tirado por un caballo es como se le representa en obras como *el carro solar de Trundholm* en Dinamarca.

El caballo mismo, era tenido en cuenta como un símbolo de las deidades de la tierra y así lo demuestra la gran representación que se les hace en la colina de Uffington en Oxfordshire, Inglaterra, en el siglo I, de medidas colosales (unos 111 metros de longitud) y con probables relaciones con fuerzas ocultas del interior de la tierra, que los geománticos y adivinadores detectan.

Esta es un buen ejemplo de relación entre la geomancia y la representación artística. Recordemos que la geomancia, que proviene del Feng-shui oriental, tiene una especial implicación con el mundo y la sensibilización con la naturaleza.

Otros detalles que se pueden tener en cuenta en al arte celta son su fascinación por la cabeza humana, la atracción por el color azul, el carácter casi puramente ornamental. La presencia del espíritu en la materia, la fusión de ésta para dar lugar a nuevas formas son características del arte celta que quedan bien de manifiesto en obras escultóricas como *la jamba de piedra con trofeos de cabezas*, en Roquepertuse de Francia, (de los siglos III a II a J.C.) *empuñaduras de bronce para espadas* encontradas en Yorkshire (Inglaterra); *arneses de caballo*, etc.,

Una curiosa incursión en el mundo celta hecha desde nuestro momento histórico es la producida por Asterix.

Según señala **Enric González**²¹, *“El éxito de Asterix y Obelix se debe a que encarnan valores como el amor, la libertad, la amistad y el valor. Sin embargo son muchos los que han visto en la tribu de Asterix a una buena asociación de defensa de al Naturaleza”*.

Como curiosidad señalaremos un caso de utilización de la cultura celta en nuestros tiempos, con finalidades claramente ecologistas y precisamente desde el terreno del arte, entendiendo el tebeo como una manifestación artística. Este es el caso de las aventuras de Asterix.

²¹ GONZÁLEZ ENRIC, “País Semanal”, 13 de octubre de 1996, p. 36.

En la revista "Integral"²² se detalla el siguiente caso que pasamos a resumir:

Un grupo ecologista alemán confeccionó un tebeo con los personajes de Asterix y dibujos escogidos de publicaciones originales anteriores, los titularon *Asterix y la Central Nuclear*. Esto servía de protesta contra la decisión de los "romanos del siglo XX", es decir, el Gobierno francés y la empresa Electricité de France de imponer contra la voluntad de los bretones una Central Nuclear.

En España esta iniciativa tuvo su eco en grupos ecologistas de Cataluña y del País Vasco produciéndose así tres ediciones distintas aunque muy parecidas.

En este artículo se dice también:

¿Porqué Goscinny escogió Bretaña como marco de tan pintoresco cuadro?

Porque constituye una región ancestral, poblada de robledales y salpicada de menhires colocados "como por descuido" donde los druidas celtas aconsejaban, y cubierta toda ella de un manto verde volcado a un mar activo e infinito. Un lugar donde el hombre ha vivido durante milenios de otra forma ...".

Este pudo ser el motivo que arrastrase a **René Goscinny** a seleccionar estos parajes, sin embargo, de ser así no dejará de sorprendernos el enfado de su compañero, el dibujante **Albert Udezzo** que reprocha la utilización de viñetas originales y sin permiso (en lugar de sentirse satisfecho) y que ha delcarado, que "*no le gusta que Asterix se meta en política*", como si esta forma de meterse en política no fuera perfectamente legítima y plausible. ¿Será cierto lo manifestado por los jóvenes ecologistas responsables de la publicación?. "*Es mas fácil que Asterix anuncie Coca-Cola que no una causa popular*".

²² "Integral", nº 23, p. 62.

2.5.- ARTE PRIMITIVO.

El arte primitivo, que no hay que confundir con el "arte prehistórico"; es el que se realiza en la actualidad, o en un pasado más o menos próximo, por parte de los diferentes pueblos que tienen un nivel tecnológico y cultural marcadamente inferior al alcanzado por la cultura occidental.

Normalmente los pueblos primitivos desarrollan un arte de claro carácter funcional, y esta utilidad se relaciona en muchas ocasiones con prácticas rituales, ceremonias, actos de prestigio social, y en otros, con actividades cotidianas y de necesidades vitales como pueden ser algunas muestras "arquitectónicas".

Las resoluciones plásticas de estos pueblos han llegado a interesar no sólo a los arqueólogos, historiadores o antropólogos, sino también a artistas occidentales, los cuales encontraron en estas propuestas fuerza expresiva, fuente de inspiración o incluso alguna afinidad espiritual entendida ésta con las cautelas necesarias, ya que muchos de los hallazgos más recientes, (de mediados de nuestro siglo) han aportado datos reveladores y algunas concreciones que evidentemente no pudieron ser tenidas en cuenta por los artistas **de Die Bruke, Der Blaue Reiter**, (algunos fauvés o cubistas) que son quienes se aproximaron y obtuvieron influencias claras de los pueblos africanos u oceánicos a los que nos estamos refiriendo.

A partir de aquí, daremos un repaso a estas culturas atendiendo fundamentalmente a su aspecto artístico, con la esperanza de encontrar datos que nos puedan relacionar su arte y la naturaleza, que de forma tan directa les rodeaba en toda su virginidad.

En unos casos, el entorno será más exuberante y propicio para el disfrute, aportará mayores facilidades al desarrollo de la vida humana, y en otras ocasiones, el medio ambiente será hostil y difícil, favoreciendo un estilo de vida muy distinto y por ello un arte distinto al anterior, adaptado a las circunstancias.

Este repaso, que como se ha expuesto, pretende establecer la relación entre arte y vida, ha de servirnos para extraer algunas conclusiones que nos ayuden a establecer los argumentos que rigen el arte ecológico.

También hemos de conseguir diferenciar entre lo que es arte ecológico y lo que no lo es, ya que no todo arte que tiene a la naturaleza como centro, como inspiradora, puede ser tenido en cuenta como arte ecológico.

2.5.1.-Arte Africano.

Las representaciones de motivos de la naturaleza ya eran un hecho en épocas prehistóricas, lo cual ha colaborado con los estudiosos a la hora de fechar determinadas obras que en el caso de algunas realizadas en determinadas zonas del Sahara representan animales ya extinguidos. Es por el conocimiento de las fechas de desaparición de estos animales por lo que se puede llegar a pensar en las fechas de realización de estas obras, que en muchos casos son similares a las representaciones europeas en las que se desarrollan escenas de caza.

Incluso en fechas relativamente recientes (hacia 1860) aún los bosquimanos continuaban pintando estas escenas con la creencia de que colaboraban con la buena fortuna de las acciones reales.

Es una forma de relacionar el arte y la vida, la propia subsistencia a través de las propiedades sobrenaturales que se le otorga al campo de la creación plástica.

De todas formas, y como veremos más adelante en otros ejemplos, habrá que tomar con cautela la significación artística que nosotros damos a estas creaciones plásticas, ya que muy posiblemente, para estos "artistas" pudiera más la función de uso conectada a la utilidad y a la realidad, que la conciencia artística tal y como hoy la entendemos, cuya función de uso o utilidad real es motivo de continuo debate, discusión y cuando menos objeto de estudio y precursor de las más variopintas respuestas por parte de los artistas.

Nuestros contactos más claros con el arte africano, nuestro conocimiento de él, proviene posiblemente de los siglos XVI y XVII, cuando los portugueses intentaron la cristianización de los reinos congoleños. En aquellos momentos Europa fue consciente de la habilidad que tenían algunos pueblos africanos para el trabajo de algunos materiales como el marfil.

El marfil, un material extraído de su entorno, como no podía ser de otra manera, era tallado por los pueblos negroafricanos para dar presencia a determinados objetos relacionados con sus religiones; sin embargo la demanda europea por estos objetos produjo el efecto de que la función de uso en muchos casos fuese alterada y se convirtiera su arte en producto de mercado, algo mucho más próximo a nuestro concepto de arte, pero que indudablemente desnaturalizaba a aquél, negándole la misma motivación por la que la obra debía de ser concebida.

En su origen, en su autenticidad, el arte africano está relacionado casi en su totalidad con la religión, por ejemplo, los yorubas (que son una cultura

nigeriana) creadores de una notable estatuaria, ponían a ésta, en función de sus dioses que eran entre otros, Shango, Olodumare o también llamado Olorum que era el Dios supremo. Es pertinente atender a estos dioses, ya que se relacionan muy directamente con fenómenos de la naturaleza tales como accidentes geográficos, estaciones, agentes climatológicos, etc., y así el mencionado Shango resulta ser el dios del trueno.

Otras temáticas utilizadas son los animales y los hombres que podían ser utilizados en sus representaciones a nivel de fetiches, dándole así al arte un carácter mágico, con poderes sobrenaturales. De esta manera se llega a practicar sobre la estatuaria punzamientos y demás tropelías, en la creencia de que ésto afectaría a los referentes directos de las representaciones de forma simpática, para causarles daños o para protegerse de aquellos.

La muerte y la representación de los difuntos también era una temática importante, como lo es en toda cultura animista y, entre otras, se adoptará la forma de la máscara que capta las fuerzas sobrenaturales, de los espíritus, para ser empleada en beneficio de la comunidad²³.

Las tallas de madera se hacían con la madera verde y ésto obligaba a cortar parte de un árbol vivo. En la creencia de que el árbol tenía como el resto de los seres, un espíritu y para que éste "no se enfadase con los hombres", se hacía necesario llevar a cabo una serie de rituales, en los que a veces se llegaba al sacrificio de animales en ofrenda y señal de amistad.

Es síntoma ésto, de que se tiene una gran consideración por todo lo que es vivo y parte de la naturaleza y pretende estar con ella en armonía y buena disposición, hecho que contrasta con la actitud occidental desarrollada que considera de hecho la naturaleza como algo al servicio del hombre, pudiendo éste coger o dejar en ella lo que necesite sin ningún temor ni remordimiento, aunque las acciones sean agresivas en extremo para el entorno.

No es difícil, en el contexto de la mentalidad cultural a la que nos estamos refiriendo, tener la tentación de pensar que el espíritu de la naturaleza se

²³ Las máscaras son utilizadas en África de forma muy diversa: Por una parte existen ceremonias en las que la máscara es un vehículo para que el individuo capte la fuerza de determinado espíritu y una vez realizado ésto, y desde un estado de trance se manipulen estas fuerzas, para que el resultado sea beneficioso en algún sentido a la comunidad, o para que no continúe entorpeciendo las actividades de aquélla.

Pueden también formar parte fundamental de sociedades secretas, o de carácter gremial, de sociedades encargadas de la iniciación de los niños en las costumbres de la tribu, o de asociaciones criminales como la de los hombres-leopardo muy extendida antaño en África y con inclinaciones caníbales y de magia negra e incluso extorsionadoras.

revela contra el hombre por su falta de consideración, proporcionándole a éste unas condiciones de vida cada vez más hostiles, desagradables y amenazantes contra la propia supervivencia.

Encontramos también en el momento de la realización un dato que nos conecta con la naturaleza de forma muy especial; éste es, que el artista para trabajar los materiales se aísla de los hombres y poblados, eligiendo un lugar apartado en algún claro del bosque.

El influjo del medio natural en estas condiciones no puede ser sino total, y a esto hay que añadir que las herramientas utilizadas también pertenecen directamente a él, de esta manera, por ejemplo, el pulido de las tallas se hace con hojas rugosas encontradas en los alrededores.

En cuanto a otros materiales utilizados que dependerán evidentemente del nivel tecnológico desarrollado por una cultura, podemos hablar del hierro utilizado por los Iorubas en sus esculturas, el bronce en Ifé y en Benín, el bronce y latón, usado para máscaras-retrato de sus reyes y para objetos rituales por los Banun de Camerún, y el oro con el que los Baulé de Costa de Marfil y los Ashanti (de Ghana) hacían sus joyas.

Los animales, como parte fundamental del entorno cotidiano de los hombres, son para numerosos pueblos motivo de especulación artística, y así encontramos representaciones de animales en Nigeria trabajados a partir de técnicas muy naturalistas.

En otros lugares, como en Benín, encontramos ejemplos como el de las puertas de madera policromada del Palacio Real, del siglo XIX en el que se representan varios animales con las siguientes significaciones: El elefante, labrado sobre la puerta, es una alegoría de la divisa del rey de Dahomey que se llamaba Ghezo (1818-1858); viene a decir: *"Todas las bestias rozan el suelo pero el elefante las pisotea"* y junto al elefante, el tucán de gran pico evoca la siguiente leyenda: *"Todas las aves tienen pico, pero el mío es enorme"*. Estas puertas, que están en el Museo del Hombre en París, son de arte Bariba de la zona de Abomey.

El hombre y el reino animal, pueden no sólo ser relacionados de esta manera, sino que pueden llegar a ser unificados en una misma imagen. Tal es el caso del *"Pilón en forma de cála"*, en madera policromada, que se encuentra también en el Museo del hombre de París, perteneciente al pueblo Senufo (de Costa de Marfil).

Nos encontramos también con los Baribara, que hacen máscaras muy imaginativas, representando animales de la selva, aunque las más

espectaculares están destinadas a ceremonias de significación agraria, enfocadas a pedir o valorar la fecundidad de la tierra.

En el mismo sentido, del culto a la fertilidad, se pueden destacar las máscaras para ceremonias de los Dogon de la sabana sudanesa.

Otras técnicas que desarrollan los pueblos africanos son: la cerámica, que es muy primitiva por desconocer el torno y que se cocía al sol, o el tejido, que con los Ashanti de Ghana tiene especial relevancia, realizándose excelentes muestras en algodón y seda.

En cuanto a la arquitectura es difícil establecer criterios unitarios, ya que se trata de un espacio en el que hay unos 1.500 pueblos diferentes. No obstante, le une una característica común, que es la integración en el medio y en el paisaje, además del interés por la adaptación a las necesidades y a las creencias. Es natural que careciendo de una tecnología avanzada, las condiciones de vida vengan impuestas por el medio ambiente, y esto en arquitectura se hace especialmente palpable.

Por el contrario, en nuestra cultura, el medio ambiente afecta cada vez menos a nuestras respuestas arquitectónicas, y así las construcciones tradicionales que hasta mediados de este siglo podíamos encontrar fácilmente en cualquier lugar y que respondían a unas exigencias climáticas en gran medida, son marginadas en pro de un modelo constructivo estandarizado, que unifica los más diversos espacios geográficos en función de la unificación cultural que nos obliga a tener necesidades similares independientemente del lugar en el que vivamos.

En la arquitectura africana, es frecuente el empleo de los vegetales. Su carácter dependiente del medio que les rodea resulta ser un importante dato que pone de manifiesto la relación entre arte y vida, y el respeto de estos hombres por un entorno que se les propone como todopoderoso, no dándose en él ni el pillaje ni la destrucción y cogiendo de él lo que estrictamente resulta necesario, incluso teniendo en cuenta las diferentes circunstancias climáticas y estacionales. Es una forma de mostrar la consciencia de que el hombre depende de la naturaleza y queda condicionado por ella, y de que la acción desordenada del hombre en ésta puede condicionar negativamente el normal desarrollo de la vida sobre un hábitat determinado²⁴.

²⁴ El arte africano contemporáneo ha podido ser observado en la exposición "Otro país: Escalas africanas" en el Palau de la Virreina (La Rambla, nº 99, Barcelona) en el verano de 1995. Allí se expusieron 80 obras pertenecientes a 24 creadores africanos de entre los que destacan, Willie Bester, Nal Vad, Abdoulaye Konaté o Stanford Watson. La muestra se organizó según tres apartados. "El mito", "El Sople" en busca de las raíces y "La otra orilla", reivindicando el nexo existente entre las culturas de ambos lados del Atlántico ("Altair", nº 21, julio-agosto 1995, p. 105).

2.5.2.- El Arte Oceánico.

En un primer momento, las realizaciones artísticas de los pueblos que componen el amplio espacio del Océano Pacífico, fueron estudiadas desde el punto de vista etnográfico, sin atender especialmente a sus valores plásticos, y fueron en este terreno los artistas expresionistas y surrealistas los que encontraron este tipo de valor en las obras encontradas en zonas como Micronesia, Polinesia, Nueva Guinea, Nueva Zelanda, Islas Hawai, etc.

Los pobladores de estos territorios, procedentes de culturas e incluso grupos raciales muy diversos, y ésto unido a que la distribución geográfica es amplia y de características muy diversas, medioambientales, climatológicas, etc., a las que los pueblos han de adaptarse, da como resultado un amplio abanico de formas de entender la vida, el arte, la naturaleza, etc....

También el Ayuntamiento de Mallorca en su quinta edición de "Cultures del mon" muestra arte africano, concretamente del País Dogón (Mali). A este arte se atribuye la capacidad de haber modificado las corrientes europeas de principios de siglo en creadores como **Pablo Picasso**, **Juan Gris**, **George Braque**, **Alberto Giacometti** e incluso en la actualidad en pintores como **Miquel Barceló** ("Altair", nº 16, septiembre-octubre 1994, p. 111).

Fuera de España, en Londres, hubo una gran exposición de arte africano en noviembre - enero de 1995, con más de 600 piezas fechadas entre los años 27.000 a J. C. y en nuestro siglo. "África: The art of a continent" en la Royal Academy of Arts. Picadilly-Londres. ("Altair", nº 23, noviembre - diciembre de 1995, p. 105).

Y en Madrid es destacable la exposición "Arte tribal africano" de la Galería Cristóbal Benítez en enero de 1996. ("Altair", nº 24, enero - febrero de 1996, p. 105).

Resulta también interesante el artículo Pep Bernadés en "Altair" nº 1, primavera 1991, pp. 84-88, donde se destaca que los artesanos y artistas del continente negro se han alejado de sus orígenes para satisfacer la demanda de los turistas ávidos de "souvenirs".

Sin ser pretendido, el efecto de la producción industrial destaca Pep Berdadés, conduce a los artesanos a un ejercicio ecológico de reciclaje posiblemente involuntario. Y así dice:

"Pero quedan muy pocos orfebres y fundidores. Sólomente el herrero mantiene su rudimentaria fragua reciclando todo tipo de metales de desecho. Alambres, botes de conserva y chatarra de automóviles inservibles le permiten seguir su viejo oficio, convirtiendo los desperdicios en hachas, cuchillos, lámparas y embudos. Conserva, ciertamente, un prestigio social, aunque su actividad quede eclipsada por los procedimientos industriales. Lo mismo sucede con los artículos de piel y los tejidos ...".

En otro momento de su argumentación nos introduce en lo que quizás sea la clave fundamental del hombre y del arte africano:

"Consigue una armonía interior entre el hombre y el objeto portador de un mensaje de vida escrito en líneas, en formas, en colores y símbolos, asociando el fruto de su trabajo con la vida íntima de un hombre que se sabe integrado en le cosmos".

La migración más antigua parece ser la Australiana y el lugar de procedencia viene a situarse en la India, por el contrario, la última gran migración se entiende que es la de los polinesios de características raciales más próximas a las de los europeos y con una cultura claramente más evolucionada que la anterior.

2.5.2.1.- Australia.

La cultura australiana es reconocida como una de las más primitivas, siendo comparable en su antigüedad a las culturas neandertales, incluso las personas que la componen se entiende que pertenecen a una raza diferenciada.

Para aproximarnos a su realidad hay que mencionar que desconocen la agricultura, la ganadería, los metales, la rueda e incluso la cerámica. Gran parte de las obras que realizan están construidas con o sobre corteza de árbol, con madera o piedra tallada, aunque utilizan otros materiales naturales como semillas, o incluso pelo humano para la realización de su escaso ajuar personal, en el que cualquier elemento queda decorado, tallado o pintado casi siempre siguiendo esquemas geométricos.

Los temas que más frecuentemente se trabajan son los animales o plantas, como no podía ser de otra manera en el caso de una civilización que tiene esos motivos como más próximos en su entorno, y el tema de la fecundidad que como estamos viendo es característica bastante común entre los pueblos que tienen una muy directa relación con el entorno natural.

No es extraño tener en cuenta el fenómeno de la fecundidad, si pensamos que es éste el aspecto en el que posiblemente la naturaleza gasta el máximo de energías, procurando a través de ella la perpetuación de las especies y del sistema en general. Prácticamente el objetivo fundamental de la naturaleza es la supervivencia y una forma de supervivencia es además de la individual, la que tiene en cuenta la proyección en el futuro.

Muy relacionado con la fecundidad y la supervivencia está sin lugar a dudas el tema de la muerte, y éste es otro de los que desarrollan los aborígenes australianos, sobre todo visible en sus recientes realizaciones del norte del continente, de postes totémicos policromados destinados a su utilización en ceremonias funerarias.

También están presentes en su iconografía las escenas de caza, a las que por supuesto hay que concederles un sentido mucho más ligado a la vida que el que se puede dar a las escenas de caza que fueron producidas en nuestra sociedad occidental, siendo estas últimas conectadas con funciones

demostrativas de prestigio social, deportivo de divertimento, o simplemente estético.

Por lo general las representaciones adquieren una forma geométrica, a base de círculos, puntos, medias lunas, líneas rectas y onduladas, forma de espina, etc., ... y entienden al trazar estos diseños que, a través de ellos, pueden llegar a influir con buenos o malos propósitos sobre la vida y los actos de otros seres. Con ésto añadimos a todo lo anterior un sentido mágico de sus obras que conecta con una creencia en los poderes sobre naturales, que es la esencia de su religión.

Las pinturas, por ejemplo, se realizan en cuevas donde habitaron antiguamente, las hacen aún, siguiendo temáticas mitológicas (narraciones de los orígenes de la Tierra, del hombre, de los animales), mitos de los antepasados totémicos y representaciones de sueños o motivos mágicos.

En definitiva, es justo reconocer que el arte de los aborígenes australianos es el reflejo de sus modos de vida tradicionales y se realiza con los escasos medios que les proporciona su hábitat.

Por otra parte, resulta muy reciente la talla de pájaros y otros animales, como resultado de la influencia occidental que habiendo adquirido una imagen no muy acertada de sus características, se lo demanda, produciendo un giro en su forma de entender el acontecimiento plástico, bastante más superficial y comercial .

Para ellos, todos los elementos de la naturaleza son sagrados contrastando claramente con la idea de gran parte de los "blancos", para los cuales la naturaleza es algo que hay que dominar y, en lo posible, transformar en dinero.

Durante más de 40.000 años han mantenido un modo de vida casi idéntico, recordando la época mitológica a la que llamaban "Era del Sueño" y ajustando sus actos a lo que ocurrió entonces. Desde aquellos tiempos transmiten sus relatos y tradiciones. Así, por ejemplo, una hendidura en el paisaje puede ser el lugar donde un héroe se sentó en la "Era del Sueño" o una cueva puede ser el lugar donde surgió el hombre blanco hace dos siglos.

Podría ilustrarnos bastante bien **Bill Nedkie**, que es uno de los últimos representantes de su linaje, y que dictó al antropólogo **Stephen Davis**, una serie de poemas recogidos en el libro *Kakadu Man*.

La galería Alfredo Melgar²⁵ de Madrid realizó una exposición de pintura, en la que se recogían algunas obras de la más antigua tradición australiana, donde destacó sobre todo la dimensión mitológica. Estas obras se realizan en el suelo, y han de ser contempladas por el espectador desde arriba:

- El *Sueño de dos serpientes* de **A. Jampijimpa**, describe los viajes de dos serpientes de cabeza negra hacia el oeste de Australia.

Estas serpientes son venenosas y viven en montículos de arena.

- En *El sueño de Yarla* de **M. Nabaljan** se ven unos círculos concéntricos que también aparecen en las otras obras. Su significado varía según el contexto: lugar de acampada, pozo, piedra, fuego
- *El sueño del Agua* de **T. Tjakamarra**, forma parte de un ciclo de enseñanzas secretas. Sólo sabemos que se desarrolla en el Sitio de los Tingari, un grupo mitológico de la Era del Sueño que viajaba por Australia celebrando rituales y configurando sitios especiales. La historia de los tingari se imparte a los jóvenes iniciados y explica muchas costumbres de los aborígenes contemporáneos.
- *El Sueño de Tinjani* obra de **W. Tjungurrayi**, describe el lugar de Kaakaratintja (lago Mac Donald) y también pertenece a un ciclo secreto, por lo que no se dan más detalles.
- *El Sueño de la cebolla Yelka* de **D. Napangardi** representa un Sueño de mujeres (formas en U) asociado con la recolección de Yelka. Las formas ovales son sus cuencos (coolamons), con los que transportan este apreciado manjar hacia los campamentos (círculos concéntricos).

Los colores del fondo representan el terreno donde crece la yelka: los cauces de riachuelos en Kurrin-Yerna o Central Mount Wedge.

Es posible que la selección de poemas que acompañan a algunas de las imágenes en la revista *Integral*²⁶ nos ofrezcan una visión más cercana a los contenidos ecológicos que éstas.

Así, los temas tratados en los poemas hablan de la ley de la naturaleza, de la ley de los hombres y su relación con aquélla, de la cultura, su

²⁵ Galería Alfredo Melgar, c/ Lope de Vega, nº 57, Madrid. Citada en "Integral", nº 133, pp. 108-113.

²⁶ "Integral", nº 133, pp. 108-113.

cultura, enraizada en un entorno natural, de lo negativo que resulta ser el desprecio a las cosas del mundo, de las connotaciones negativas que se pueden advertir en el dinero y en la avaricia, a la que conduce aquél, del ciclo de la vida, de la tierra, el árbol, el agua y en definitiva, de la propia consciencia de pertenencia al mundo.

*El agua es tu sangre ...
El agua ...
tú no puedes estar sin agua.
No importa que no comas en dos días, tres
días, cuatro días si tienes agua.
Si no tienes agua ...
te debilitas poco a poco ...
y te vuelves duro.
El agua es importante.*

*Este suelo nunca se mueve.
Yo seré enterrado aquí.
Estaré con mi hermano, mi madre.
Si yo pierdo ésto,
¿donde seré enterrado?
Estoy agarrado a este suelo.
Me convertiré en tierra de nuevo.
Pertenezco a esta tierra.
Y la tierra debería quedarse con nosotros.
La tierra debe permanecer,
siempre estar igual.
No importa hacer un pequeño sendero ...*

*La hierba todavía crece,
los arbustos pueden crecer.
Pero tan pronto como se asfalta allí,
todo acabado.*

*La hierba no crece.
Puede que un poco a los lados,
pero en el centro ... nada.
Mira donde había madera.
Ida, arrancada.*

*La roca permanece,
la tierra permanece.
Muero y pongo mis huesos en la cueva o en la
tierra.*

*Pronto mis huesos se convierten en tierra ...
todo igual.
Mi espíritu ha vuelto a mi país ...
mi madre.*

*Esta historia es importante.
No cambiará,
es ley.
Es como esta tierra,
no se moverá.*

*La tierra y la roca ...
no pueden moverse.
La cueva ...
nunca se mueve.
Nadie puede trasladar esta cueva,
porque es sueño,
historia,
ley.*

2.5.2.2.- Melanesia.

Melanesia, que significa "islas negras" debido al color de la piel de sus habitantes, es junto con Micronesia otra gran zona en la que se puede dividir el gran espacio oceánico.

Melanesia es una agrupación de islas y archipiélagos donde nos encontramos con Nueva Guinea, Nueva Caledonia, Archipiélagos de Bismark, Islas Trobriand, etc., y sus habitantes, más evolucionados que los australianos tecnológicamente, conocen aunque rudimentariamente la agricultura, crían animales domésticos, conocen la cerámica y son bastante hábiles cesteros.

En lo que a nosotros respecta un dato muy destacable es que los elementos naturales como son las elevadas montañas, erupciones volcánicas, terremotos, grandes mareas, vegetación lujuriante, calor sofocante, cocodrilos, serpientes venenosas, insectos peligrosos, vivos colores en flores y pájaros, etc., ... determinan en gran medida su forma de ser, en este caso violenta sus creencias y por supuesto, sus manifestaciones artísticas.

Por lo general, y teniendo en cuenta que el espacio que tratamos es amplio y por tanto diverso, produciendo grandes diferencias entre unos grupos y otros, se puede extraer como común denominador la gran fuerza expresiva y la

utilización de colores vibrantes, características perfectamente entendibles teniendo en cuenta el entorno anteriormente descrito.

Algunos de los objetos son producidos para ser utilizados en ritos iniciáticos y sus características son las comentadas anteriormente a las que se les podría añadir en cierto modo la de aterradoras.

En Nueva Guinea un motivo muy usado es el de aves de gran pico, cabezas de cocodrilo y los motivos decorativos como por ejemplo el río, se asocian a elementos del cuerpo humano, o animalísticos, distorsionados o exagerados con la intención de producir efectos fantásticos.

Los ritos iniciáticos utilizando objetos de gran plasticidad, también son usados en las islas Salomón, orientados a ceremonias relacionadas con el mar y la navegación y allí el tema básico de las piezas es la cabeza humana o incluso el cuerpo entero.

También en el archipiélago de Nuevas Hébridas y en el de Nueva Irlanda, se utilizan en los rituales máscaras y otros objetos que en el primer caso se construyen con materiales naturales llenos de significados como madejas de tela de araña y cortezas de árbol y en el segundo son más frecuentes los fragmentos de concha, nácar, caracoles marinos, figuras vegetales o serpientes enroscadas, colmillos de jabalí, etc., Y es destacable en esos dos archipiélagos una característica común: ésta es la introducción del concepto de obra temporal, no exactamente efímera pero su durabilidad estará en función del tiempo que dure el ritual para el que fueron creados.

Con la destrucción de los objetos pretenden evidenciar el desprecio por la posesión de objetos y en definitiva por la riqueza y todas las connotaciones que esta lleva consigo.

El desprecio por la riqueza y la posesión material y la relación que éstos tienen con el concepto de la sociedad de consumo y la utilización en pro de esta ideología del recurso de la temporalidad de las obras, es observado también en lo que más adelante llamaremos arte ecológico, conectado como veremos con el arte povera y en land-art. Estos movimientos posminimalistas, añaden en su similitud con el modelo de arte que tratamos en este momento, la valoración de los materiales naturales utilizados, sus características y significados y la inmersión en el caso del land art de las obras en un entorno también natural.

Otro dato que conecta el arte de Nueva Irlanda con los movimientos contemporáneos citados es que en ambos casos se entiende la obra como

única, no dándose nunca la repetición de la misma o del modelo que la hace realidad.

2.5.2.3.- Arte Polinésico.

Pese a la homogeneidad cultural de Polinesia, las obras realizadas en los grandes centros artísticos que son Hawai, Nueva Zelanda y la Isla de Pascua, mantienen algunas diferencias que vienen provocadas una vez más por las distintas condiciones de los hábitats, y ésto no sería posible si no hubiese una muy estrecha relación entre arte y vida, entre el hombre y sus actividades y su entorno.

Así por ejemplo, en Nueva Zelanda, existen grandes árboles como los Kauri (una especie de pinos) que facilitan la construcción de robustas construcciones y tallas en madera. En muchas ocasiones en estas tallas se presentan rostros amenazadores de sus antepasados.

Sin embargo en la Isla de Pascua, cuyas obras más representativas son las famosas figuras (de hasta 10 metros de altura) y de significación desconocida, la madera es muy escasa, lo cual obliga en muchos casos, a usar otros materiales y con ellos posibilidades distintas.

Otro condicionante es el clima, y es éste el que aconseja en el caso de Hawai a mantener una desnudez total o parcial, y permite que el tatuaje sea la decoración o adorno personal.

En Nueva Zelanda el clima no es tan benigno y es el frío el que obliga a vestirse más, con lo que se desarrollan las técnicas textiles, que en gran medida recuerdan a las de la cestería. El material de trabajo es el lino, pero a éste se le añaden otros que aportan además de vistosidad, cierta capacidad calorífica como el pelo o las plumas.

Las plumas en Hawai no se emplean con estos fines, sino con otros más decorativos, y así el arte plumario se desarrolla en objetos como capas, cascos, etc., que no tienen evidentemente función de abrigo.

El sentido religioso y mágico, también está presente en estas culturas y observamos, que también su religiosidad tiene que ver directamente con la naturaleza, de esta forma, en la Isla de Pascua una divinidad es el hombre pájaro, o en Hawai hacen representaciones de dioses como el dios del mar.

Además de las representaciones, otros objetos se añaden a las ceremonias sagradas como esterillas y vestidos realizados con lino como comentábamos antes y con la "tapa", que es una tela a base de fibra de corteza de morera.

Pese a su culto a los antepasados, que nos remite al tema de la muerte y a todo lo que ésta conlleva dentro del contexto de la naturaleza, la cultura polinésica valora muy especialmente la renovación, la vida, la novedad, la juventud.

Estos son aspectos que el mundo natural, las plantas y los animales se encargan también de favorecer y utilizar para sus fines de supervivencia, han resultado ser para los polinésicos motivo de la pérdida de su entidad cultural.

Su creencia de que lo nuevo ²⁷ es siempre mejor que lo viejo les hace enormemente receptivos a toda posibilidad de cambio. No creo que sea necesario abundar en las consecuencias que tiene esta forma de ser cuando lo nuevo proviene de una cultura capitalista como lo es la occidental.

²⁷ Resulta tan fuerte y segura su apuesta por lo nuevo, que por ejemplo entienden que un jefe, lo es porque tiene "mana", que resultan ser poderes sobrenaturales, pero su hijo, más nuevo, más joven, ha de tener más mana que aquél y por eso en el momento en el que el hijo del jefe alcanza la edad mínima para gobernar, sustituye a su padre incluso aunque éste no haya muerto.

Mana y tabú son dos conceptos estrechamente relacionados.

Taboo es la transcripción inglesa de donde procede "Tabú" y mana es un poder sobrenatural del que pueden estar dotados tanto seres como objetos, incluso es contagioso.

Los dioses tienen mana en cantidades inimaginables.

Los seres dotados de mucho mana pueden ser incluso dañinos si se acercan mucho a seres normales, así estos seres resultan tabúes para los demás.

- Otra perspectiva del mana (G.E.L. tomo 14, p. 6879) dice que: Según **Levis-Strauss** "el mana es el reflejo de una determinada actitud de los hombres frente a un universo que no comprenden".

2.6.- AMÉRICA PRECOLOMBINA

Las grandes culturas americanas se pueden situar en un relativamente pequeño espacio del continente, que comprende México, América Central, las Antillas y el sistema Andino de América del Sur, desde Colombia hasta el norte de Chile.

El conocimiento de algunas de estas culturas, como la olmeca o la cultura nazca, resulta para nosotros bastante reciente, ya que han sido estudiadas desde hace 50 años hasta nuestros días.

Todas las culturas precolombinas, parten de una concepción cosmológica del mundo, en la que el hombre, los dioses y la naturaleza forman un todo indisoluble y profundamente imbricado.

Mientras tanto en Europa se vivían momentos de avances, tecnologías, pragmatismo y de una cultura encaminada al laicismo, donde el hombre con su voluntad de dominio de la naturaleza cada vez se situaba más como el centro del universo.

La expresión estética precolombina se articula siempre en torno a un conjunto de mitos, ritos y un conjunto de ideas, que en parte quedan reflejadas en el *popol-Vuh* del que hablábamos en el capítulo anterior, que hacen depender directamente de las actividades de los hombres, el mantenimiento del buen funcionamiento del Universo.

Esto da como resultado, que el arte precolombino no exista si pretendemos entenderlo de acuerdo con nuestra herencia griega, que es ciertamente menos mágica, que delimita más claramente el campo de desarrollo del arte y admite a éste una menor capacidad de repercusión.

Sus creaciones plásticas, que posiblemente no eran realizadas con intenciones artísticas, tenían la función de servir a los dioses o de ayudar mágicamente a los hombres en los momentos difíciles de la vida o de la muerte.

La función de uso de estas obras, conecta más con la realidad, o con su realidad que otras fórmulas artísticas, a las que se les introduce un tipo de ideología o conceptos de utilidad exclusiva dentro del campo de la plástica.

2.6.1.- El Valle de México.

A este espacio pertenecen culturas como las de Teotihuacán, toltecas, aztecas, olmecas y mayas y una muestra ilustrativa de que sus obras artísticas conectan al hombre con su entorno y la necesidad de supervivencia, son las figurillas de cerámica encontradas en las tumbas de Tlatilco, que representan formas humanas a las que se les ha dado el significado de culto a la fecundidad.

Sin embargo no parece ser un culto a la fecundidad humana el sentido verdadero con el que se concibieron, sino más bien relacionado con la fertilidad de la tierra y las cosechas de maíz del cual dependía en gran medida su supervivencia.

Los habitantes de Teotihuacán, que por los restos encontrados parece ser que eran un pueblo pacífico, representan con frecuencia a una figura mítica que llamaban Quetzalcóatl, a través de una serpiente emplumada, y cuyo significado tiene que ver con las aguas terrestres.

No obstante, el principal dios de su panteón es Tlaloc, el dios de las aguas, que era el dios supremo bajo el cual se encontraban todas las fuerzas de la naturaleza, las aguas terrestres, del mar y del cielo, el rayo, la vegetación y el reino animal.

La pintura mural, y otras artes que nosotros denominaríamos menores, se crean y organizan casi siempre en función de la arquitectura.

Por ejemplo, el mural del Paraíso Terrenal, de la pirámide del Sol, se articula para decorar parte de ésta y en él se incluye todo el universo del Tlaloc, mostrando la bienaventuranza que supone todo su reino en el que todos creen y al que todos conocen. En este mural no hay simbolismos sino realidades, atendiendo a la mentalidad de sus creadores y sus observadores, ya que la pintura de Teotihuacán, no representa lo que se ve sino lo que se sabe acerca de las cosas.

Esta pirámide es una de las más imponentes creaciones de la antigua arquitectura americana y en ella se pueden observar detalles que nos conectan con el Universo y lo que de él se conocía. Así está adornada en su exterior con 366 serpientes y cabezas del Dios que simbolizan, de alguna manera, a cada uno de los días en los que dividían el año.

Este detalle, en una construcción de grandes dimensiones, nos hace recordar sin esfuerzo la obra que realizó **Charles Ross** y que tituló *Star Axis*, obra de gran tamaño construida en tierra y con claras relaciones cósmicas que

se pueden apreciar en los proyectos. La dirección básica de la obra apuntaba a la estrella Polar. Desarrolló para este proyecto algunas consideraciones astrológicas como los movimientos de la Osa Mayor, determinadas órbitas descritas por las estrellas y el estudio de algunas constelaciones.

Otra obra que nos conecta con las implicaciones astrológicas es *Observatory* (1971) de **Robert Morris** o *Sum tunnels* (1973-76) de **Nanci Holt**. Esta última obra plantea cuatro grandes tubos de 2,5 metros de altura y a los que se les hacen algunos agujeros para permitir el paso de la luz del Sol. Se instaló en Great Salt Lake Desert, y resulta ser una especie de reloj de sol que marcará horarios, solsticios, etc. El Sol es un elemento más que configura esta obra tanto como lo pueden hacer el hormigón de los tubos, o el propio suelo donde estos descansan.

Nanci se inspira para estas obras en observatorios arqueológicos que nos enseñan, entre otras cosas, a volvernos a medir ante el infinito del universo.

También los toltecas en su ciudad, Tula, realizaron una pirámide (con implicaciones cósmicas), destinada al culto a la Estrella Matutina.

Tiene el conjunto monumental donde se instala la pirámide un muro y en su parte posterior se instalan unas serpientes de piedra orientadas, en este caso al este y al oeste y de cuyas bocas salen esqueletos humanos. Se ha llegado a la conclusión de que esta imagen simboliza el planeta Venus.

Otra importantísima cultura es la de los aztecas, que procedían de un lugar mítico llamado Aztlán, que se situaría al noroeste de México. En el año 325 se instalaron en México-Tenochtitlán.

Los aztecas, al igual que otros grupos precolombinos, vivían inmersos en un Universo trascendente en el que los dioses y las fuerzas sobrenaturales y todopoderosas convivían habitualmente con los hombres y los actos de éstos influían en el orden o el caos del cosmos.

Esta última idea es algo que el hombre de hoy con sus impresionantes posibilidades técnicas ha de tener muy en cuenta ya que posiblemente en nuestros días, más que en ningún otro momento de la historia, es cierto que nuestro uso de los recursos a nuestro alcance, en definitiva, nuestros actos influyen en el orden o el caos del universo, como pensaban las culturas precolombinas.

Para la mentalidad precolombina la naturaleza no es independiente del obrar humano y por lo tanto cada acto de la vida, por insignificante que parezca está imbuido de un contenido universal.

Obviamente su forma de reflejar estas ideas es bien distinta a la nuestra y así ellos desarrollaban una serie de ritos y sacrificios, incluso humanos, que se situaban en función de su particular mitología de la creación del hombre y la necesidad de relación con los dioses. A ésto añadían su creencia en que la muerte y la vida no sólo son estadios por los que hay que pasar sino que poseen significaciones más complejas que el mero hecho del paso de un estado biológico a otro.

Una civilización como ésta, que descansaba sobre una red de interrelaciones universales, debería tener por necesidad la capacidad de conocer la naturaleza al máximo y por éso los aztecas desarrollaron los conocimientos necesarios para conocer el curso de los astros, el transcurso exacto de las estaciones, etc.

De la misma manera nuestra actual visión del entorno como una red de relaciones en la que unas partes influyen notablemente en las demás nos obliga al conocimiento profundo de la naturaleza, no por el mero conocimiento sino para aplicar éste e intervenir si es necesario de la manera menos distorsionadora posible.

Las construcciones fundamentales de los aztecas en función de las que se realizaban mosaicos, pinturas, cerámicas, etc. eran los templos y palacios, alrededor de los que se articula la ciudad. Sin embargo, al contrario que otras culturas de similares mentalidades, sus representaciones, que lo son básicamente de los dioses, no son naturalistas sino que tienen un carácter más abstracto y simbólico.

La Civilización maya, aunque con diferencias con la anterior también necesita el conocimiento de la naturaleza y de la astrología ya que se sabe inmersa y con estrechas relaciones con su entorno. De ahí que desarrollaran sistemas jeroglíficos muy complejos que junto con sus progresos en aritmética, les permitía cálculos astronómicos muy exactos. Conocían el número cero y su año tenía 365 días.

Sus ciudades no tenían fortificaciones ni murallas, se unían con otras por medio de calzadas y ésto hace pensar en sus buenas relaciones con otros pueblos. Sus representaciones en este contexto no podían ser agresivas ni de características terroríficas como otras ya estudiadas y muestran a sus personajes en actitudes relajadas y desenfadadas.

La localización cronológica de los mayas se sitúa en fechas anteriores al 1.000 a. de J.C. pero su historia clásica se entiende desde el 292 d. J.C. hasta el 889 en que desaparecen por razones aún nada claras.

Otras culturas de características básicas similares a las mencionadas son las totonacas, los huastecas y los olmecas, que son considerados como la cultura madre de todas las demás del ámbito precolombino y a los que se ha llegado a relacionar con los chinos de los siglos XV-XI a J.C.

Las principales restos se encuentran en la Venta, espacio rodeado de pantanos, de unos 4,5 kilómetros de extensión, donde se han encontrado sus célebres esculturas gigantes de hasta 6,5 m. de perímetro y 2,5 metros de altura y sus figurillas de jade.

2.6.2.- Las culturas de América Central.

En esta parte del continente nos encontramos con las zonas de Nicaragua y Costa Rica, donde como ya viene siendo habitual las culturas que allí habitaron, desarrollaron en sus cerámicas, pinturas, etc., diseños de hombres y animales en máscaras, utensilios, colgantes, etc. de relación con el medio natural, la fertilidad, etc.

Parecidas representaciones y conclusiones extraeríamos en culturas panameñas como la de los Verageras cuyas piezas más importantes están en torno a la orfebrería.

2.6.3.- Las culturas de América del Sur.

El área incluye los territorios de Colombia, Ecuador y Perú fundamentalmente. Veamos sus características.

El centro arqueológico colombiano más importante es el de San Agustín, en la provincia de Huaila, y aunque son aún muy desconocidos sus datos precisos en cuanto a la cronología, sí se pueden observar elementos de significación mágica en objetos de características humanas y animaloides.

Un lugar de especial importancia en este momento es el Santuario de Lavapatas, dedicado al culto al agua y resulta ser una piedra con una inclinación tal que el agua al deslizarse por ella describe surcos y recorridos cuyo significado está relacionado con la vida a las orillas de los ríos.

Otra cultura de este área es la Qimbaya, compuesta como las demás de varias tribus y en la que hay que destacar la utilización de la esfera como elemento decorativo, y de nuevo la representación naturalista del hombre y formas animales, que son recursos temáticos a su vez de culturas como la Sinú, la Tolima, Tairona, etc....

En Ecuador, se desarrollaron entre el 3.900 a de J.C. y el 1.530 d. J.C. culturas como la Valdivia que es la más antigua y otras como la Machalia o la Chorrera.

De la primera son típicas las llamadas Venus, que son figuras femeninas de complicados y cuidados tocados, rostros realizados mediante incisiones, (lo que nos remite a un modo de trabajar muy arcaico), piernas y brazos insinuados o inexistentes, y sobre todo un sexo muy claramente expresado, lo que nos conduce a observaciones que relacionaran estos elementos con el culto a la fertilidad, etc., sobre las cuales ya se han hecho algunas observaciones refiriéndonos a otras culturas, de las que éstos no se distanciarían ideológicamente demasiado.

Respecto a las otras culturas mencionadas, además de los objetos decorativos, orfebrería y jarrones de dudosa utilidad, es destacable su afición a las representaciones antropomorfas y zoomorfas, de las que extraeríamos conclusiones en las que no abundaremos más por su proximidad ideológica a otras culturas y expresada en páginas anteriores.

En Perú la cultura Chavín, al igual que la Olmeca, tiene en el jaguar un animal de especial significación, y es representado con insistencia en arquitectura, tumbas, alfarería, orfebrería, etc. Resulta ser este animal su primera deidad y destacan de él su fuerza y poder a través de la representación bien visible la sus garras y dientes.

La elevación de un animal a la máxima deidad, siendo éste el que ocupa el lugar más alto de la cadena alimenticia nos hace pensar en una cultura de profundo enraizamiento en su entorno, pero éste se limita a entorno terrestre y ya no al universal como lo entendían otras culturas que establecían relaciones con astros y estrellas del mundo exterior. No obstante, esto no debe hacernos pensar que hablamos de culturas de escasos conocimientos, ya que tanto la Chavín, y sobre todo la Mochica, se caracterizan por amplios conocimientos técnicos, agrícolas, etc., que nos son revelados por su escritura en elementos arquitectónicos, orfebrería, cerámica, etc

Los mochicas concretamente, que se sitúan en la costa norte del país, nos muestran en sus vasijas, temáticas tales como la caza y la pesca, la arquitectura, la enfermedad y la medicina, lo horrible y el erotismo con determinadas funciones rituales.

El búho, el cui y la rana eran también temas preferidos entre sus representaciones animalísticas, y es el último es decir, la rana, la que nos resulta de significación más clara siendo ésta un símbolo de la humedad, y por lo tanto de la fertilidad. Aves y otros animales son temas incluidos en la

iconografía Paraca, aunque con formas esquemáticas y rudimentarias en sus realizaciones textiles.

Los Paracas de la costa sur del país, realizan tejidos con rudimentarios telares y con materiales naturales a su alcance como el algodón, lana de llama, de alpaca, guanaco, vicuña, fibras de mangüey, pieles de murciélago, cabellos humanos, plumas de ave, etc. ...

Es característico suyo la producción de imágenes esquemáticas que se relacionan unas con otras dando lugar a una interrelación tal que da como resultado el surgimiento de nuevas formas a partir de las anteriores, en un efecto similar al utilizado en nuestros tiempos por artistas como Kichner.

La cultura de Nazca, resulta similar a las anteriores por su utilización del felino como principal divinidad. Al puma, se le llega a transformar hasta hacerle parecer un dragón. Su iconografía en torno al felino les conduce a diferenciarlo en torno a dos importantes significaciones que serían el gato demonio y el gato manchado, asociado este último a alguna constelación y relacionados los dos de alguna manera con el astro Sol.

Que el Sol sea tenido en cuenta como dios no ha de sorprendernos ahora, ya que en otras culturas ya lo habíamos visto. El Sol resulta para las culturas primitivas un fenómeno de especial importancia ya que son conscientes de la repercusión que tiene sobre todas las cosas de la naturaleza. De esta manera estos pueblos elevan su figura a calidad de Dios con capacidad de transformar y repercutir no sólo en las actividades humanas sino en la dinámica universal.

Tengamos en cuenta que también en nuestra cultura, el sol ha resultado ser el símbolo más universal de los movimientos conectados con la defensa de la naturaleza y más concretamente ha sido utilizado como símbolo de la lucha antinuclear.

De nuevo refiriéndonos a la cultura nazca, hemos de reseñar que otros elementos de la naturaleza son elevados a categoría de dioses, como el mar, que aparecerá representado en forma de pez.

Por otra parte, esta cultura nos ofrece en los alrededores de la zona de Nazca y en el Valle de Virú unas extrañas obras en forma de gigantescos grafismos trazados en el desierto. Están realizados por el levantamiento de las piedras del terreno dejando a la vista la arena que hay bajo ellas.

Los dibujos sólo se pueden ver en su conjunto desde el aire porque ocupan grandes extensiones con líneas, en algunos casos extremadamente rectas, que pueden llegar a medir entre 500 y 800 metros de longitud.

Son representaciones geométricas de animales como por ejemplo el famoso colibrí, y su destino bien podría ser el de ser observadas por las divinidades o el de tener sentidos astronómicos ya que algunas de estas líneas señalan con bastante exactitud equinoccios y solsticios como si de un calendario se tratase.

No se puede por menos que recordar ante estas obras otras más contemporáneas como las realizadas por **Walter de María** en el desierto de las Vegas y *Long Drawing* (1968) en el desierto de California o aún mejor, la obra de **Herbert Bayer** *Mirada hacia el este a lo largo de uno de los numerosos dibujos lineales hechos por la cultura Nazca en el desierto de Perú*.

Estas obras, de las que más adelante hablaremos, están directamente conectadas con el arte ecológico y el Land-Art y recogen, es de suponer, el espíritu de aquellas otras realizadas por anteriores civilizaciones, a las que ahora nos estamos refiriendo.

Continuaremos con otra importantísima cultura en la que observaremos especiales relaciones con la naturaleza. Esta es la Inca que llegó a suponer un gran imperio de más de 4.000 km. de norte a sur, y cuyas principales formas artísticas las podemos observar entorno a la arquitectura, destacando su refinado trabajo de la piedra.

Cuzco resulta ser la principal capital de este imperio y llegó a tener más de 60.000 habitantes hacia 1.533. En esta ciudad la fiesta más importante era la de la primavera, momento en el que como todos sabemos la naturaleza resulta ser más exuberante y vitalista.

También los incas tienen una especial complicidad con el Sol y es el templo homenaje a este astro el punto de referencia central de la ciudad. Asocian el Sol al oro, con el que lo representaban y acrecentaban su valoración, y la Luna, a la que también se rendía culto, la representaban a través de la plata.

Su implicación con el cosmos en su conjunto les conduce a destinar no sólo un templo al Sol y otro a la Luna próximos entre sí, sino también a Venus, a las estrellas y al Illapa que significa el rayo, el relámpago y el trueno, incluso a otro fenómeno como el arco iris también le rendían culto y le destinaban un templo para su adoración.

Su refinamiento les conduce también a observar a la naturaleza en una forma más conceptual que la que pudiera conducir la misma selva que les rodea y así, articular jardines con toda una significación religiosa de lo natural entorno a los recintos sagrados.

Por último destacar que sus observaciones astrológicas eran llevadas a cabo desde un lugar privilegiado y céntrico de la ciudad (llamado por esas características intibuatana).

2.7.- EXTREMO ORIENTE.

Hay realmente pocos contactos entre Europa y Oriente, a pesar de que desde siempre y sobre todo los mercaderes medievales establecieron algunos vínculos importantes entre ambas culturas.

Una influencia importante es la prestada por la estatuaria helénica al arte búdico, el cual adquiere únicamente las formas externas, pero en ningún modo los contenidos.

Realmente no es hasta el siglo XVI cuando los europeos, a través de los portugueses y holandeses, establecerán vínculos más fuertes y posteriormente, hacia el siglo XVIII, será la cultura oriental la que fascinará la sensibilidad de los europeos sobre todo a través de sus lacas y porcelanas.

También en la pintura, en el siglo XVIII y XIX observaremos algunas importantes relaciones con artistas como **Katsushika Hokusai**.

2.7.1.- La civilización del Indo.

El valle del Indo ha rivalizado con el Tigris, el Éufrates y con el Nilo como regiones en las que se asentaron las más antiguas civilizaciones de la humanidad.

La práctica desaparición e las antiguas culturas del Indo puede datarse en torno al segundo milenio antes de Cristo, y parece que la teoría más admitida es que la causa de su destrucción fueron las invasiones arias.

El Dios creador, y del que surgen posteriormente las castas es Brahma, mientras que Siva es el Dios destructor.

Del brahmanismo surgieron en la segunda mitad del siglo XI a J.C. dos importantes religiones que convivirían durante largo tiempo y serían el budismo y el jainismo, que nacieron con intenciones reformistas.

Las culturas de esta región a la que nos estamos refiriendo, aun manteniendo importantes diferencias con otras que hemos visto antes, se pueden relacionar con aquellas por su apego al mundo material que inevitablemente les rodea, aunque en el caso de estas su carácter marcadamente urbano pueda dar la impresión que las aleja de la naturaleza.

Por lo tanto una vez más estamos ante culturas que representarán a sus dioses, que tendrán complicidades con la naturaleza y también a animales y plantas, con diferentes valores y sentidos en cada caso.

La figura humana se suma a las posibilidades representativas junto con animales de su entorno como toros, monos, cocodrilos, ardillas, pájaros, búfalos, etc....

Las imágenes hindúes adoptan posiciones muy libres, exóticas e incluso lascivas, pero lejos de tener connotaciones negativas se les reconoce un sentido religioso que en la conciencia hindú se confunde con la vida y cualquier peripecia de la cotidianidad.

El budismo es la primera religión conocida que utiliza el arte para la propagación de sus ideas y éstas tienen su fundamento en la búsqueda del perfeccionamiento humano, sin olvidar que este perfeccionamiento no puede darse en su plenitud sin mantener una complicidad y estrecha relación con el entorno.

Por éso los templos tienen una inspiración no sólo profundamente teológica sino también cosmológica. Los stupa, son construcciones funerarias de marcado significado religioso, budista y jainista pero en los que se incluye en su parte central una cúpula en forma de huevo, que simbolizan al Universo, del que surge toda la vida.

La montaña, como fenómeno destacable del entorno, elevada a divinidad en Indonesia (hecho que ya se podía observar en los templos de Ankor a finales del siglo IX y principios del X), creándose los templos-montaña, sobre pirámides escalonadas.

En el periodo medieval la India se expande por el Sudeste asiático y coloniza religiosa y culturalmente Birmania, Indochina, Indonesia, Tailandia ... espacios que asimilan su arte y que lo hacen evolucionar a partir de características regionales.

2.7.2.- Arte Indo-musulmán.

La expansión del Islam alcanzó también a la India desde el siglo VII pero más fuertemente entre el X y el XI, comenzando a notarse estas influencias en el norte del país.

Existe un importante choque de concepción de la vida y de la religión, así por ejemplo los templos hindúes han de ser reducidos, son la morada de los

dioses y su estructura ha de mostrar un simbolismo cósmico que conectará vida y religión, que conecta de hecho arte y vida, arte y religión.

Mientras tanto el Islam necesita grandes espacios de oración, y se aleja de la representación de cualquier ser vivo, lo que el arte hindú fomentaba con especial interés.

Esta es de todas las culturas vistas hasta ahora la única que se niega la capacidad de representar su entorno, sus plantas, animales y hombres.

La religiosidad, para nada animista ni cosmológica, es más conceptual, menos cómplice con la tierra que se pisa y por eso, sus representaciones se convierten en geometrías y composiciones decorativas que ciertamente recuerdan a algunas culturas precolombinas, pero que en el fondo nada tienen que ver con aquéllas.

La difícil coexistencia del hinduismo y el islamismo terminaría a fines del siglo XV con la conquista de la India por parte de los mongoles que conllevó la hegemonía absoluta de los islámicos.

Prueba de esto es el Tag Mahall de Agra (1646-1653) que resulta ser el máximo exponente de la arquitectura mongola islámica en la India, pero aún siendo islámico no puede sustraerse totalmente a las características hindúes.

2.7.3.- El imperio chino.

El conocido refinamiento chino proviene de antiguo y ya se detecta en las excavaciones de la corte Ngan-yang (Ho-man) a fines del segundo milenio a. J.C., al norte de China, en el valle de Huang-ho. Esta corte pertenecía a la dinastía Shang.

Algunas representaciones reflejan cómo cérvidos y aves evolucionan desde su estado natural hasta adquirir fantásticos aspectos de carácter terrorífico y monstruoso que a veces toman las típicas formas de los dragones.

Resulta ser una observación de la evolución de los seres vivos desde un punto de vista más mitológico que científico, sin embargo sus conocimientos no eran escasos, ya que conocían la escritura, el sistema decimal, y tenían conocimientos astronómicos bastante precisos de eclipses, año solar y lunar, etc.

Tras esta dinastía, vino la de los Cheu (1028-a. J.C. 257 ó 221 a. J.C.) y con ellos aparecen grandes pensadores como **Lao-Tsé** quien definió al Tao²⁸ como "*el principio de todo movimiento sobre la tierra*" y **Confucio**, coordinador y reformador del taoísmo.

La ideología taoísta nos propone una vida en estrecha relación con nuestro entorno y con el cosmos, así algunas representaciones, inspiradas por estas ideas cosmogónicas, plantean en piezas de jade formas redondas que han de interpretarse como simbolizaciones del cielo, y otras cuadradas que se referirán a la tierra.

²⁸ Tao significa el verdadero camino que lleva al cielo.

GEL, p. 10.599 "*El tao del que se puede hablar no es el tao absoluto*". Estas palabras son de Lao-Tsé-Kng anteriores al siglo III a. J.C. Para poder alcanzar dicho tao es preciso vivir de conformidad con la naturaleza.

El tao trata de una realidad metafísica y es el sustrato inmutable de la vida y de la muerte, de la naturaleza entera que se encuentra en perpetuo proceso de cambio.

- Una aproximación al taoísmo nos la ofrece *El libro del equilibrio y la armonía* Li Dagquin. Recogido en *El paseante*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A. 1993, pp. 20-29.

El libro del equilibrio y la armonía es una célebre miscelánea del siglo XIII de textos filosóficos, poemas y prácticas taoístas escritas y compiladas por Li Daguin, maestro de la escuela de la Realidad Completa, un movimiento que se inició hace más de mil años con el fin de restaurar los principios sapienciales del taoísmo. En él se puede leer (p. 32):

"¿Qué es dejar? Dejar significa que el cuerpo esté sereno, dejar que la mente esté clara, dejar que la sociedad esté integrada, dejar que los acontecimientos sean espontáneos. ¿Que es seguir? Significa seguir el orden de la naturaleza, seguir el camino de la naturaleza, el ritmo de la naturaleza, el designio de la naturaleza.

Cuando el cuerpo sigue el orden de la naturaleza, uno puede, en consecuencia, responder a los demás. Cuando la mente sigue el camino de la naturaleza uno puede, en consecuencia, responder a las cosas. Cuando la sociedad sigue el ritmo de la naturaleza, es posible, en consecuencia, responder al cambio.

Cuando los acontecimientos siguen el designio de la naturaleza, es posible, en consecuencia, responder a las oportunidades.

Cuando uno puede dejar, puede seguir y puede responder, entonces es libre y tiene la mente clara en las cuatro condiciones. Aquellos que ven este camino siempre responden en calma, siempre son claros y siempre son puros".

- Resulta así mismo muy interesante la lectura de *El sentido Taoista de la naturaleza* de Joseph Needham, también en *El paseante*, p. 36-47 donde se profundiza en la relación hombre-naturaleza.

La iconografía china se enriquecería e incluso adquiriría nuevas direcciones a partir de la introducción del budismo que provendría de la India. Este tránsito será evidente a partir del año 61 de nuestra era.

El carácter sagrado de la naturaleza conllevó la representación de la montaña como una divinidad más. Esto ha de hacernos recordar los templos-montaña de Indonesia o el tratamiento sagrado del Machu Pichu por parte de la cultura Inca donde a aquellos instalaban el intibuatana.

En China la montaña sagrada será el Kuen-lun donde reside la diosa Si Wang-mu. Así, aunque los orígenes del paisaje chino pudieran ser bastante más complejos, e incluso no estén muy claros, no cabe duda de que el sentimiento religioso ante el Universo decide que el arte lo asuma como tema y surja de ahí un paisajismo, que si bien es simbólico en sus comienzos se irá haciendo cada vez más naturalista hasta concluir en la simple anotación evocadora de un lugar.

Se puede establecer como momento de gran florecimiento del arte chino el que tiene lugar en la dinastía Suei con la familia T'ang (618-907) siendo estos años de aperturismo, extensión y auge en el arte.

En esta época surgen importantes pintores como **Li Ssê-hium**, al que se atribuyen paisajes en los que incluía el oro para realzar determinados detalles.

Otros pintores son el hijo del anterior, **Li Chao-tao**, **Wu Tao-Tsé**, de la primera mitad del siglo VIII y **Wang-wei**, poeta y pintor al que se le considera fundador de la escuela del sur y especialista en los paisajes monocromos, que tanta repercusión tendrían más adelante en pintores como **Ching Hao** y **Li Ch'eng**.

Tras esta época, será la dinastía Song la que ostentará el poder durante trescientos años, hasta 1279. En estos años, es destacable la generalización del uso de la imprenta. También gracias a la caligrafía, la literatura quedará estrechamente asociada a la pintura, siendo ésta la técnica de mayor apogeo en la era Song.

Los artistas más académicos abandonaron el espíritu de épocas anteriores y se tornaron cada vez más realistas en la representaciones, que lo eran fundamentalmente de pájaros y flores de vivos colores, dejando los paisajes monocromos, para aficionados o artistas más alejados del poder.

En la línea monocroma destacan dos vertientes, la del pintor **Li Long-mien** con sus figuras y caballos dibujados a partir de línea continua, y otra, la de **Su**

Che, Wen T'ong y Mi-Fei a través de técnicas más impresionistas de lavados y manchas.

Estos últimos muestran entre sus temas principales, visiones de montañas, cascadas, árboles y plantas de bambú minuciosamente observadas.

El principal maestro del norte es **Li-Cheng** y en el sur destacan **Tong-yan** y **Kiu-jan**, sin embargo, al mismo tiempo, se desarrolló una pintura más idealista, realizada en los monasterios Ch'an y son importantes en este sentido, **Mu-K'i** y **Leang-K'ai** del siglo XIII.

En este siglo, en el XIII, **Hia-Kuei** y **Ma-yuan** refunden estas tendencias y las hacen llegar hasta un estadio manierista.

Es compleja y repleta de artistas la evolución de la pintura en el periodo Song, pero habría que situar en el origen de ésta a **King-hao**, del siglo X, del que sólo se conserva un paisaje pintado en seda.

A finales del X, el misterio y la ensoñación se adueñan del paisaje chino, que tiene entre sus máximos exponentes a **Li-Cheng** pintor de las llanuras del norte y a **Tong-yuan** y **Kiu-jan** en el sur del país.

Seguidor de **Li-Cheng** es **Fan K'uan** que establece, a través de la superposición de planos, la representación de la profundidad, incluyendo figuras humanas que en la comparación con el entorno refuerzan la sensación de grandiosidad de éste.

Se realizan obras en largos rollos horizontales que obligan al espectador a recorrerlos, tal y como lo tendría que hacer el viajero que caminase por aquellos parajes.

A fines del siglo XI estas fórmulas habrían llegado a su fin y pintores, letrados, funcionarios y poetas optan por una pintura de mayor libertad y simplificación pero mayor agudeza en el tratamiento de la luz para expresar, en definitiva, como los anteriores, sus sentimientos a partir de la naturaleza.

Al realismo de estas formas se opone el subjetivismo y simbolismo que encuentran en los elementos otros artistas menos oficiales.

Como nota ilustrativa destacaremos que en la era Song, la cerámica (que también se decoraba con elementos de la naturaleza) alcanza un especial auge y éste se debe por una parte al perfeccionamiento de los hornos y tornos y por otra a la demanda de piezas por la popularización del consumo de té.

DINASTÍA MING.

Continuaremos observando la trayectoria de la pintura china a partir del siglo XIII, momento en el que se produjo la invasión de China por Gengis Kan, el cual junto con sus seguidores, implantaría la dinastía Yuan en la que la pintura girará en torno a las formas del pasado, dándosele más importancia al rasgo que al lavado.

En el siglo XIV cuatro son los pintores más representativos de la escuela Yuan:

Wang-meng, que pinta paisajes altos con opresivas montañas.

Huan Kong, mucho más horizontal que el anterior y de espacios abiertos.

Nit'san que es más intimista y sencillo planteando paisajes de grandes vacíos que sugieren la inmensidad

Wu-chen, de ideología taoísta y cuya pincelada caligráfica para la representación de bambúes revela intencionalidades simbólicas y espirituales.

En 1368 los mongoles fueron expulsados y se fundó la dinastía Ming que con un gobierno absolutista y capital en Man kin logró subsistir hasta 1644. Esta dinastía trasladó la capital a Pekín en 1403.

Son momentos de cerrazón a las novedades tanto en el terreno del arte como en cualquier otro aspecto de la vida y ésto conduce a profundizar una vez más en la prácticas y las formas del pasado.

Para la pintura el dirigismo imperial resultó funesto, y la utilización de las antiguas formas decorativas a base de flores y paisajes académicos consiguió aburrir a los artistas dejándolos faltos de la ilusión necesaria para establecer una verdadera sensibilización entre ellos y el paisaje real.

Esto, hace pensar en que la mera utilización de un motivo formal relacionado con la naturaleza no es obligatoriamente una forma de relacionarles con ésta, sino que pudiera ser la utilización de una excusa, más o menos aceptada, que permite trabajar en función de las más variopintas intencionalidades

Así resultaría de todas formas difícil distinguir por la mera observación de un paisaje, entre aquellos que se realizan con verdadera implicación con el medio y aquellos que resultarán copias de éstos.

Los pintores con inquietudes artísticas y que obviamente pretendían reencontrarse con el verdadero espíritu que condujo al trabajo con el paisaje, tuvieron que refugiarse en el sur, llegando a crear incluso una forma de resistencia frente al poder. Convirtiéndose el arte, además en una forma de protesta, en un mecanismo apto para el enfrentamiento político. Esta utilización del arte la encontraríamos incluso en nuestro siglo XX en algunos ejemplos de la Alemania nazi o en otras dictaduras occidentales y americanas.

Se trató entonces el paisaje desde posturas laboriosas a otras más rápidas, casi como apuntes del natural y las técnicas más usadas eran la tinta en monocromía y el lavado con ligeros toques de color.

Tai-tsin, de principios del siglo XV, fue uno de los pintores que se decantó por perseguir su libertad artística y llegó a superar los paisajes song utilizando la perspectiva caballera oblicua.

Otro sería **Lu-Che**, especialista en flores y pájaros y en la segunda mitad del siglo XV sobresalen **Wu-wei** con su nerviosa anotación y trabajos de manchas, **Lieu-K'ue** de rigurosas construcciones y **Wen Po-jen** de exquisitos rasgos caligráficos.

Siguiendo con el relato de la pintura ming no podemos dejar de destacar la importante escuela Wu, o también llamada de Su-Cheu, de la cual su máximo representante es **Sen-cheu** que realizó obras en las que se deja patente el interés por el equilibrio, trabajando en torno a las masas y los vacíos, y estableciendo curiosas relaciones entre los primeros términos y las lejanías.

Discípulo suyo es **Wen Cheng-ming**, delicado y vibrante al crear con líneas curvas y quebradas los fragmentos de la naturaleza.

De la misma escuela es **Tong K'i-Ch'ang**, del siglo XVII, que dejó escritos que codificaban el estilo de la escuela y servirían a futuros artistas como orientación de gran valor.

La dinastía Ming, desaparece en 1644 cuando los manchúes toman el poder, y aunque estos anexionaron territorios nuevos como Vietnam del norte y otros, la decadencia china se da como un hecho.

2.7.4.- Japón

El budismo hace su aparición en Japón con la dinastía Asuka, (552-645) y en el siglo IV empieza a adquirir importancia el sintoísmo²⁹ que es una religión de marcado carácter animista³⁰.

Algunos idolillos encontrados en Tokyo, que datan de principios del siglo IV, adquieren formas animales, lo cual nos indica la idea de la importancia que daban al mundo animal e incluso al espacio natural o al paisaje integrando en él. En muchas ocasiones se representa la recurrente imagen de la "tigresa hambrienta" que devora a Mahasattva³¹, quien por caridad permite su muerte.

De todas formas este periodo, el Asuka, desarrolla escasamente la pintura, y en gran medida sus características evocan el arte chino de la época Tuen-huang.

No sería hasta el siglo XIV cuando el arte japonés adquirirá una verdadera estética propia en la que, además, es destacable el profundo sentimiento de enraizamiento con la naturaleza y su divinización.

Pero con el fin de seguir un relato cronológico y aportar cuando menos el dato de los sucesivos períodos que nos conducen desde la era Asuka hasta la fecha antes indicada, mencionaremos los tres periodos que median entre estos dos momentos.

El siguiente periodo importante ocuparía entre el 710 y el 794, su nombre es Nara recogido de la capital del mismo nombre, floreciendo la pintura en esta época hasta el punto de que llegó a haber hasta 60 pintores dependiendo de un departamento ministerial. Este numeroso grupo de artistas compuesto además de japoneses, por chinos y coreanos, trabajaban en la decoración de varios templos y santuarios construidos en Nara en el siglo VIII.

²⁹ Sintoismo.- Es una antigua religión japonesa de marcado sentido animista. Para el sintoismo los dioses son la personificación de las fuerzas de la naturaleza: el sol (Amaterasu), la tempestad (Susanoo), la luna (Tsu Kiyomi), etc., ... Los espíritus de los antepasados son considerados igualmente como dioses (Kami). A partir del siglo VI los contactos entre el sintoismo y el budismo modificarían profundamente a ambas religiones. (G.E.L. Tomo 21, p. 10.216).

³⁰ Animismo. El término se debe al médico fisiólogo alemán **Georg Ernst Stahl** (1660-1734). Es una concepción general que atribuye a los seres del universo, orgánicos e inorgánicos, un alma análoga al alma humana. (G.E.L. tomo 2, p. 595).

³¹ Mahasattva. Es una forma de llamar a Buda.

Si en la época anterior era frecuente la pintura sobre madera, con fondo lacado en negro y colores al aceite, en este periodo es destacable la pintura mural, aunque no bajo las normas del fresco, ya que se aplicaban los colores minerales en seco sobre tierra blanca. El conjunto mural más notable es el de Horyu-ji que en sus cuatro paredes representaba un programa iconográfico de *los cuatro paraísos*³².

Tras este periodo sobreviene otro con capital en el actual Kyoto, pero que entonces se llamaba Heina y que dio nombre a una época que discurriría junto con el avance del budismo entre 794 y 1185.

El periodo Kamakura se prolongará tras el Heina hasta 1338, y en éste el "Shogun" o generalísimo tomó el poder delegado del emperador en la ciudad de Kamakura. Este periodo en términos artísticos viene a ser una continuación del periodo Heina y en estos momentos es característico la copia de las formas t'ang tanto en la representación de los budas austeros, duros e imponentes, como en la iconografía sintoísta.

En ambos periodos la pintura es una forma de arte de especial relieve y se distinguen claramente dos direcciones temáticas: la religiosa y la profana.

A partir del siglo X Japón empieza a desmarcarse cada vez más de las fórmulas chinas.

Las dos tendencias anunciadas, recogerían los siguientes nombres, Kara-e y Yamato-e.

El primero, introduciría el género llamado mandara, en el que aparecerán dioses encasillados o sobre aureolas, de éstos se conservan pocos, pero aún queda alguno, pintado sobre telas violetas.

El Yamato-e, que obviamente es el que trabaja una pintura de carácter profano, también nos ha dejado pocos restos y fundamentalmente éstos corresponden a ilustraciones de carácter literario.

Estas ilustraciones se llevaban a cabo sobre hojas de álbum llamadas sohi o en rollos que se conocen con el nombre de e-maki, en éstos últimos es característico el desarrollo de largas escenas que estarían en función de sus correspondientes narraciones.

³² *Los cuatro paraísos.* En ellos se ve a los dioses en el papel principal, acompañados por bodhisattvas, guardianes, ángeles y ermitaños.

No se puede dejar de advertir en este rapidísimo repaso el desarrollo de otros géneros como el retrato que corresponde a las escenas de la vida cotidiana.

Dos importantes periodos sucederían a los anteriores, el Muromachi y el Tokugawa. El primero a partir de 1338 con Ashikaga Takauji quien implantó un nuevo régimen militar con capital en Kyoto que duraría hasta 1573. En esta época de esplendor económico se mejoraron las relaciones con China y el budismo Zen se erige en religión oficial.

La figura de los bonzos es fundamental en esta época y aquéllos, que eran los guardianes de la cultura en un pueblo de marcado carácter guerrero, fueron quienes elaboraron una estética propiamente japonesa y que tiene como fundamento y punto de partida la observación de la naturaleza, procurando encontrar en ella la huella de lo divino.

Una vez más la naturaleza es considerada al más alto nivel, encontrándose en ella u otorgándole las mayores cualidades que cualquier hombre puede asociarle.

Con el natural culto a las divinidades y asociando la imagen de éstas a la propia naturaleza, entramos en un periodo en el que se rinde culto a la naturaleza más allá del puro formalismo o de la mera estética.

Así la arquitectura, aunque se mantiene en principio bajo el influjo de las formas chinas, incorpora el concepto de la jardinería zen, cuyo planteamiento básico supone disponer a escala diminuta una imitación de la naturaleza.

Naturalmente, la imitación no se supone fiel, con la salvedad de la escala, sino que se carga de religiosidad y conceptualismo incorporando; éso sí, los accidentes y elementos que se observan en la naturaleza, como rocas, arroyos, montañas, etc.

No obstante, la pintura permanece como la fórmula artística de mayor interés, desarrollándose el siboku-e, siendo su máximo representante **Sesshu**, quien tras pintar durante mucho tiempo en China adaptó esta técnica al paisaje japonés. Sesshu había sido discípulo del monje **Tensh o Shubun** que había establecido algunas normas para la pintura del paisaje enfocadas a conseguir efectos de profundidad a partir del escalonamiento en dos o tres planos encadenados.

Un modelo de la representación paisajística pasa por la observación y plasmación del concepto de tiempo y transformación del entorno en función de las estaciones del año.

Al margen de la espiritualidad y el conceptualismo del paisaje, la pintura se utilizaba como elemento decorativo de biombos y otros objetos, impregnando así la sensibilidad de las personas a través de los elementos de uso cotidiano y favoreciendo sin lugar a dudas esa importante relación entre arte y vida a través de un arte que, como vemos, ya establece la relación entre arte y vida desde el mismo momento de su creación.

El auténtico estilo Muromachi tendría con la escuela Kano su máximo esplendor, protegida incluso por el mismo emperador. **Kano Masanobu** practica como procedimiento técnico el lavado, prescinde de la simbología zen y tendría en su hijo **Motonobu** su más fiel seguidor entre los siglos XVI y XVII.

En 1614 Tokugawa Yeyasu inicia un nuevo periodo en Japón, aunando el poder político y militar en Tokyo. Se rodeó de samurais o nobles guerreros y al mismo tiempo que se da un auge de la burguesía, el mecenazgo artístico se vió empobrecido. Este periodo duró hasta 1867, año en el que Mitsu-Hito, emperador Meiji recogió los poderes en torno a una dinastía que supondría la apertura al resto del mundo y el inicio de la historia contemporánea de Japón.

En la era Tokugawa la pintura queda desligada de la religiosidad anterior y surge la estampa como procedimiento para la representación del paisaje y la observación de la vida cotidiana a través de numerosas escenas.

So tatsu reelaboró los elementos característicos de la pintura nipona que había de ser a través de pincelada larga y difusa, recobrando temáticas épicas antiguas y olvidándose de la minuciosidad narrativa de tiempos pasados. Su escuela conoció un nuevo impulso en el siglo XVIII con **Okata Korin** quien abandonó en parte las temáticas literarias de su antecesor y profundizó en mayor medida en las características de la naturaleza.

Korin conceptualiza la plástica de la naturaleza, a través del procedimiento creativo, ya que éste supone un minucioso trabajo del natural, a partir de la observación exhaustiva de la naturaleza y concluye en un tipo de obra en la que las formas se simplifican y esquematizan en amplias, rápidas y certeras manchas de color.

Pero es **Katsushika Hokusai** (1760-1849) el gran promotor de la vuelta al arte del paisaje. Según **Mario Satz**³³ Hokusai es una figura comparable en Japón a lo que puede suponer **Tiziano** en Venecia o **Rembrandt** en Holanda. Al tener la oportunidad de contemplar la obra holandesa que llegó a Japón desde Europa, fue influenciado por la misma y llegó a aplicar a su pintura la perspectiva y el claroscuro.

³³ MARIO SATZ, "Integral", nº 105, pp. 90, 91, 92 y 93.

No es un ejercicio mimético de lo que hablamos, sino de una adaptación en la que se consigue abandonar la tradicional perspectiva caballera por la cónica, mucho más real, y adaptarla a su hábil y simplificado naturalismo que mantiene su irrenunciable y encantador carácter poético.

También según Mario Satz, la influencia se dió en el sentido contrario, y así el mismo **Van Gogh** sufriría un aprendizaje de Hokusai a través de sus estampas que le proporcionaría un nuevo sentido del color para sus óleos.

Sus estampas fueron expuestas en París en 1867 y consiguieron afectar a otros artistas del impresionismo como a **Manet**, quien las llegó a representar en un cuadro suyo colgadas de la pared.

Hokusai llegó a realizar casi 3.000 dibujos, y por consiguiente alcanzará un espectacular dominio del trazo veloz, que se plasmará incluso en su faceta de dibujante de caricaturas.

Con el siguiente comentario suyo, que procede del prefacio de su famosa obra *Las cien vistas del Monte Fuji*, realizada a los setenta y cinco años, entenderemos mejor cuál es el motivo por el que nos hemos detenido en este excepcional artista nipón, que no es otro que su interés por el conocimiento y la implicación profunda con la naturaleza. Este interés y su trabajo ha hecho que sea considerado como un artista glorioso y destacable de primer orden en el amplio mundo del dibujo de la naturaleza.

*“Desde los seis años tengo la manía de dibujar los objetos. Cuando frisaba los cincuenta ya había publicado una infinidad de bocetos, pero lo que hice antes de los setenta en realidad no vale la pena. Es a la edad de setenta y tres cuando comencé a comprender un poco la estructura de la naturaleza, la de las hierbas, los árboles, los pájaros y los insectos. Consecuentemente, cuando llegue a los ochenta, habré aprendido algo”.*³⁴

Su pretensión más obsesiva era dar vida a cada línea que saliera de sus manos

Evidentemente la estructura formal de las formas de la naturaleza y del resto de los objetos del mundo es algo que cualquier artista aprende ya desde sus inicios, pero la consciencia de que tras muchos años de trabajo comenzaba a comprender la estructura de la naturaleza supone la persecución a través del tiempo y con mucho trabajo, del conocimiento profundo del entorno.

³⁴ Del prefacio de *Cien vistas del Monte Fuji* que aparece en “Integral”, nº 105, pp.90-93.

Más allá de las formas, de los colores, de la texturización, del grafismo, de la pincelada, más allá de lo descriptivo, Hokusai advertía una verdad superior, que de ninguna forma, fuera de la sensibilización con la naturaleza y el trabajo constante por adquirir conocimiento sobre ella, sería accesible.

No es extraño que llegase a considerar al cielo y a la tierra como su propia casa, y esta consideración es la que atendiendo al término ecología, que también significa casa, es la que me conduce a tenerlo en cuenta como un auténtico pintor ecologista, despreciando por supuesto las implicaciones políticas que este término tiene y que en el capítulo anterior se ponen de manifiesto.

Por último destacar no sólo su influencia ya anunciada anteriormente en la pintura europea de su tiempo, sino el hecho de que incluso sus olas suspendidas del cielo con curvadas garras de espuma han llegado a ser motivo de inspiración y copia por parte de algunos artistas contemporáneos de comics, lo que hace que esa imagen resulte hoy día familiar a muchos que incluso desconozcan la existencia del pintor Hokusai.

Sus formas, colores y encanto plasmado en planchas, papel o grabados, determinó en gran medida el gusto japonés por el degradé cromático, por los ocre rojizos, y los pálidos celestes, e influyó de especial manera en pintores como **Ichiyu-sai Hiroshiga** conocido como **Ando**, joven rival del anciano Hokusai y autor en 1833 de las *cincuenta y tres etapas del gran camino del Tokaido* además de pintar flores, pájaros, etc.

Dejando a un lado a Hokusai merece la pena advertir que el gran éxito de la estampa japonesa resultó ser a la vez el motivo de su desnaturalización, ya que se hacían grandes tiradas, se pretendía acceder a todo el público y ésto, como suele pasar en estos casos, conduce a la pérdida de originalidad y lo que es más importante, a la pérdida de la autenticidad.

Así el paisaje por sí mismo no ha de suponer obligatoriamente una complicidad con el medio natural. La representación de la naturaleza puede llegar a ser una excusa para la creación, un medio decorativo sin más pretensiones o una fórmula que, como otras tantas, puede hacer que el artista desarrolle conceptos artísticos cuyo referente esté en el mundo del arte y no en el exterior.

Entre tanto otros artistas se distancian de la estampación como **Maruyama Okyo** (siglo XVIII) que trabaja con gran virtuosismo y realismo temas florales y animales muy del gusto de la burguesía, que como en otras partes del mundo, gusta de la obra que refleja dificultades manuales más que contenidos de interés.

Discípulos de Okyo fueron **Matsumara Goshum, Kishi Ganki y Morisosen**, especializados en animales con tigres y monos.

Desde mediados del XVIII y hasta la mitad del XIX se desarrolla un estilo más erudito pero menos naturalista por parte de los letrados, que se llama nan-ga.

Es a comienzos del siglo XIX cuando de una forma más clara los artistas nipones empiezan a relacionarse con la pintura europea, esto junto con la apertura a Occidente de mediados del XIX en actividades económicas y de otros órdenes, da como resultado la integración de los artistas japoneses al mundo artístico y a los movimientos de carácter universal.

2.8.- MITOS DE LA CREACIÓN.

*Rig Veda*³⁵ X.129

*"No existían entonces ni el Ser ni el No-ser.
NI EL Aire ni el Espacio que se extiende más allá.
¿Qué era lo que se agitaba con violencia? ¿Dónde? ¿Bajo qué poder?
¿Era el Agua, profunda hasta apagar el sonido?.*

*No existían entonces ni la Muerte ni la Inmortalidad.
Nada que distinguiera el día de la noche.
Sin aliento, el UNO respiraba por propia iniciativa:
aparte de Aquello, no existía nada.*

*Primero: Tinieblas sobre tinieblas.
El Universo era una onda invisible.
Después, por el poder del Calor llegó el UNO.
Vacío y procedente del Vacío.*

*Desde el principio, el deseo le hizo crecer;
el deseo, la primera joya de la Mente.
Los poetas, buscando en el interior de sí mismos
forzaron la trama del Ser en el seno del No - Ser.*

*Sus hilos se extendieron hacia los lados.
¿Qué hay arriba? ¿Qué hay debajo?.
Había sembradores y poderes,
agitándose por debajo, sacrificándose por arriba.*

*¿Quién puede estar seguro, quién podría decir
de dónde salió, cómo nació esta realización?.
Los dioses llegaron después, como resultado de esta producción ...
¿Quién sabe de dónde procedía Aquello?.*

*De dónde vino esta creación,
si tiene bases o no
sólo lo sabe Aquél que vigila desde lo alto del cielo,
a menos que El tampoco sepa nada.*

Dice David Maclagan³⁶: *"Del mismo modo en que el hombre es el foco del cosmos en ciertos mitos del origen, completándolo y dándole un sentido, también podríamos*

³⁵ MACLAGAN, DAVID, *Mitos de la creación*, Madrid, Editorial Debate, S.A. 1994. Versión castellana de Juan Manuel Ibecas, p. 32.

considerar al artista como colaborador en el proceso creativo El arte, como la alquimia, es una creación en dos planos diferentes: una nueva formación del yo y la formación de un objeto. En cierto modo el artista dedica su arte a elaborar su propia mitología individual: por ello las imágenes recurrentes de su obra tienden a revelar los temas que se vislumbran en los mitos sobre el origen. Las más frecuentes son las de desintegración del yo: un cierto <<caos>>, o lo que es lo mismo, una ruptura con las convenciones sociales, sexuales y culturales que conduce a una identificación con el mundo o con cualquiera de sus partes, nueva <<original>>”.

Existe una estrecha relación entre el arte, el artista y los mitos, las leyendas e historias que versan sobre la creación del mundo, del cosmos, del hombre y todos los seres vivos. Por una parte, por la propia identidad creativa del artista, como veíamos en las palabras anteriores y por otra, porque estos mitos han dado lugar a numerosas manifestaciones plásticas a lo largo de los tiempos.

Enlaza perfectamente la temática de los mitos con la que aquí nos ocupa, porque la creación del mundo es casi siempre tenida por acto divino y por esto mismo quienes admiten este acto se ven obligados a proteger el resultado.

Un ejemplo que puede ilustrarnos ésto es el caso de los gorgojos de Saint-Julien³⁷. Se trata de un juicio que se les abre a los gorgojos, que atacaron ferozmente las plantaciones de la mencionada ciudad. Por esta acción estos animales eran odiados y atacados, encontrando como único defensor al cura del pueblo. Finalmente el pleito es ganado por los gorgojos, que fueron defendidos con el argumento de que no se les puede destruir, ya que también ellos, como nosotros, han sido creados por Dios y por ello han de tener sus derechos y se les debe un respeto.

Todos los relatos que abordan la creación se ocupan y explican los aspectos cosmológicos (entre otros el *Génesis* hebreo, el *Enuma Elish* babilónico, el *Popol Vuh* maya, etc.), pero también se ocupan de la creación del ser y el no ser, o de los seres en general. Tratan de conjugar la complicada relación que existe entre el cuerpo y la mente, entre el lenguaje y el mundo, y entre cada una y las demás partes de éste.

Posiblemente se intenta explicar lo inexplicable, y ésto es además tarea de la ciencia moderna, que se convierte, en alguna medida, en un “mito “ más de la creación. Recordemos a este respecto las teorías del big bang.

La ecología resulta ser el prototipo del concepto totalizador de la ciencia: una ciencia que ha de reconocer las metáforas inconscientes del conocimiento

³⁶ Ibid., p. 8-9.

³⁷ FERRY, LUC, *El nuevo orden ecológico, el árbol, el animal, el hombre*.

y que debe ser capaz de aceptar, como el resto de los mitos, el carácter simbólico y sobre todo simbiótico de nuestro espacio terrenal.

La ecología es una conjugación de disciplinas científicas basadas en la idea del mundo como un todo, en un ecosistema global. Si esta idea se lleva un poco más lejos, se llega al concepto de que la tierra y todas sus formas vivas constituyen un solo organismo con su propia alma incluso.

Esta es una imagen propia de muchos mitos de la creación, en los que este organismo único, del que formamos parte, adquiere incluso forma humana, la forma del Dios creador, de quien estamos hechos a imagen y semejanza. Y estos mitos son conscientes de que cada parte de ese cuerpo repercute en las demás y por ello hemos de cuidar aquello que pudiera depender de nosotros, incluso para buscar nuestra propia supervivencia.

Existe una diferencia entre el mago y el científico, entre el chamán y el hombre occidental contemporáneo, y es que mientras el primero pretende dejarse penetrar por el mundo, haciendo viva la consciencia de ser parte del cosmos, el científico pretende relacionarse con el entorno situándose en un plano de desigualdad e intentando dominarlo.

Sin embargo, parece absurda la postura de superioridad adoptada, y según los conocimientos son mayores y se descubren nuevos "entes" vemos que las fronteras de los hechos y de las teorías cada vez son más próximas.

Esto supone que se tiende a un límite en el que el conocimiento llegará a ser puramente teórico y sin aplicación tecnológica, lo cual equipararía a la propia ciencia con el resto de las mitologías, en este caso sobre la creación.

Veamos a continuación algunas características de los mitos de la creación, y algunos ejemplos de mitologías. Esto nos conducirá, a advertir algunas plasmaciones artísticas sobre este tema, y seguramente la curiosidad nos conducirá a observar con algún detalle algunas culturas que produjeron estos mitos, con la intención de encontrar en ellas plasmaciones artísticas de un carácter que podríamos llamar ecológico, en tanto que son capaces de entender el mundo que les rodea a partir de un profundo respeto.

Algunas mitologías sobre la creación observan grandes semejanzas entre la creación del universo y la propia gestación del individuo, por ejemplo en el *Shatapatha Brahmana* indio, que deja patentes las correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos, además de considerar a la creación como un proceso continuo (nosotros diríamos evolutivo) y no como un acontecimiento instantáneo y terminado.

Atendiendo al paralelismo citado entre los procesos vitales del individuo y los procesos generales de la creación y teniendo en cuenta la importancia que se le otorga a la figura del hombre, parece claro que el entorno que a éste le rodea ha de tener un carácter igualmente sagrado y elevado, digno del más elevado respeto y cuidado.

Algo parecido es lo que se refleja en el "Árbol de la Vida" de la *Cábala* judía, donde el paralelismo entre el mundo y el hombre es claro, y se articula para cada uno en torno a cuatro principios: su ser puro y no creado, su espíritu, su alma y su cuerpo.

Sin embargo no todos los mitos plantean esta situación de la misma forma, y así, por ejemplo, en el *Génesis* cristiano el hombre resulta ser una parte del todo, con características diferenciadoras y una peculiaridad es que el hombre es la cúspide de la creación, es decir, el objetivo, sin el hombre la creación no está terminada.

El papel del hombre en el Universo no es tampoco el mismo para las diferentes culturas, y así por ejemplo para los aztecas, el universo es tremendamente vulnerable e inseguro, y es el hombre quien ha de contribuir a sostenerlo ofreciendo incluso su propia sangre. De ahí los sacrificios aztecas a las divinidades que lejos de constituir un drama para la víctima supone un motivo de orgullo y alegría por ser el elegido para ser penetrado por los dioses y contribuir al honorable ejercicio de la salvación del Universo.

Parece que esta idea tiene cierta similitud con la tradición cristiana: ¿No fue Dios (el Dios cristiano) quien tuvo que hacerse hombre para ser sacrificado, y así salvar al mundo y al hombre?. ¿No fue aquel sacrificio un acto premeditado revestido de imagen accidental en el que la sangre de un individuo ha de suponer, como en los sacrificios aztecas, la vida y el bienestar del resto de los hombres?.

Realidad, leyenda, en cualquier caso es una pequeña prueba más de que en el fondo las diferentes culturas son más parecidas de lo que a simple vista la fachada de éstas nos hacen creer.

Sin embargo, no para todas las culturas el mundo natural es el objeto del máximo interés, y así los indúes trascienden del mundo de lo físico observando el drama de la creación como un acontecimiento teatral (en el sentido de la acción), que se convierte en innecesario una vez se ha llegado a comprender el mensaje.

La transmisión de los mitos que adquiere normalmente forma de narración, se presenta bajo la forma de tradición oral o escrita, y en ambos casos es

posible la modificación, deformación, transformación de los relatos, que en ocasiones resultan ser complejos en sus conceptos, o en las relaciones que se dan entre sus diferentes partes.

La mitología griega es un ejemplo en el que podemos ver claramente la complejidad y amplitud de la narración, en la que además de otros muchos acontecimientos también son relatados los momentos de la creación del mundo y de los seres que lo habitan.

No siempre el argumento original ha sufrido malentendidos y cambios a lo largo de los tiempos, como se puede ver en el caso de los indios zuñi, quienes para asegurar la transmisión no contaminada se han provisto de una figura específica en la tribu que es depositaria de los "relatos de origen" directamente de kiaklo, dios de la creación.

La vulnerabilidad de los mitos, proviene además de otros aspectos importantes, y es que las lenguas primitivas son especialmente complejas y en ocasiones muy distintas las unas de las otras, lo que hace casi imposible el transvase de determinados conceptos de una leyenda a otra.

La lengua resulta ser más que un medio de comunicación, una forma de entender el mundo y engloba conceptos que a veces son específicos de un pueblo. Así, lo que las lenguas tienen de común facilita un trasiego horizontal de imágenes, es decir una traducción en la que es posible el seguimiento de una narración de acontecimientos, pero resulta difícil una traducción vertical que implica la comprensión exacta del carácter metafórico de un determinado lenguaje.

Al igual que en el *Shatapatha Brahmana* indio, ya mencionado, la creencia cristiana medieval participaba de la idea de la creación como un proceso permanente y no terminado aún, de tal forma que se suponía que Dios en cada momento creaba nuevas criaturas y así continuaría esta creencia hasta el siglo XVII cuando **John Buridan**³⁸, sugiriera que una vez Dios hubo puesto en marcha el mundo en el momento de la creación, éste siguió su camino por sí solo.

En este sentido nuestra cultura cientifista actual, que también añade sus explicaciones sobre la creación, consigue hacer convivir estas dos posturas que en principio pudieran parecer excluyentes. Por un lado la teoría del big bang nos dice que existió un momento inicial, justo antes del segundo primero en el que el universo, el tiempo y el espacio no existían, y a partir de ese

³⁸ Citado en *Mitos de la Creación*, p. 13.

instante surgió la gran explosión que es el decisivo momento de la creación, que seguiría su curso expandiéndose de manera irreversible.

A la vez que ésto parece concordar con la idea de John Buridan, los científicos especulan con la posibilidad de que a cada momento se están creando ingentes cantidades de nueva materia, siendo éste un proceso que tendrá lugar hasta que el universo comience a sufrir una disminución paulatina de sus proporciones e implosione finalmente.

El segundo cero constituye un punto clave para la teoría cientifista de la creación, no resuelto aún, sin embargo otras teorías, lo tienen más claro.

La distinción, u oposición, entre el ser y el no ser, entre algo y nada, es una idea típicamente cristiana, mientras que otras religiones, como el taoísmo, entienden ambos conceptos como realidades que cohabitan complementándose. Así, ellos son capaces de concebir la nada, cosa que a nosotros nos resuelta bastante inaccesible, así como nos suscita inquietud y vértigo, el solo hecho de intentar comprender el concepto de infinito.

Puede entenderse la creación como la anulación del caos, y ésto puede ser entendido en términos cosmológicos o en términos artísticos ya que a partir de la "existencia" latente, informe y sin leyes tangibles, es decir del caos, el acto de crear supone posibilitar la "existencia" ya sea esta más o menos cristalizada o evolucionada.

Para el rabino **Bunam**³⁹: *"El Universo siempre está inconcluso, tal y como empezó necesita que las fuerzas creativas lo renueven sin cesar: si a caso estas dejaran de actuar un solo segundo, el mundo volvería a su caos original"*.

La tensión de los contrarios puede convertirse en la fuerza que destruye el caos, y así queda reflejado en una mitología japonesa "El Nihongi"⁴⁰ que dice:

"En el principio el cielo y la tierra no estaban separados y el In y el Yo (el yin y el yang) no estaban divididos. Formaban una masa caótica semejante a un huevo, de límites imprecisos, repleto de gérmenes. La parte más pura y ligera se desgajó para dar origen al cielo, mientras que la más pesada y densa se depositaba formando la tierra".

También en el *Rig Veda*, hay una leyenda en la que el cielo y la tierra no son precisamente creados sino separados por la acción de Indra. Son otros

³⁹ Ibid., p. 14.

⁴⁰ Ibid., p. 16.

elementos los que si se crean a partir de los anteriores, como el sol, o el propio hombre, bajo la supervisión de otro dios que es Varuna.

El cielo y la tierra son motivo de creación en otra mitología como la china que tiene como gran hacedor al gigante P'an Chu⁴¹ y en la que es el impacto entre los contrarios el ying y el yang la fuerza motriz que posibilita el gran acto.

Otra mitología como el relato del origen de los ng dju dyak nos presenta el nacimiento del sol, la luna, las nubes, las colinas, etc., como consecuencia del choque de dos montañas, e incluso, en nuestra religión cristiana, los contrarios existen posibilitando el uno la existencia del otro, y así se da la figura del dios, que representa todas las cosas buenas, y la figura del demonio, que representa todo lo contrario.

Algo similar en el fondo es lo que representan los gemelos en la mitología iroquesa,⁴² situándonos a uno de ellos, Brote de Arce como el creador del bien, y a su opuesto, Tawis Karon, quien incluso llega a causar en su maldad la muerte de su madre al nacer.

En estos relatos los opuestos resultan ser necesarios el uno para el otro y por esa necesidad, ambos son aceptados. Esto en la cultura cristiana ha tenido su reflejo en lo que se ha entendido por el "culto al diablo".

Entendiendo que la causa de la vida es la existencia de los opuestos "complementarios" se puede entender como en el mundo natural, que la muerte de unos supone precisamente la vida de otros, o dicho de otra manera en palabras de Heráclito *"El fuego vive la muerte del aire, el aire la muerte del fuego, el agua vive la muerte de la tierra y la tierra vive la muerte del agua"*.

Por otra parte, se observa en las diferentes mitologías un esfuerzo por ordenar el mundo, y así en algunas de ellas el hombre es el vértice superior de la pirámide de todo lo creado.

En la mitología más antigua conocida sobre la creación, el *Enuma Elisch* babilónico⁴³, el hombre ocupa el mencionado lugar de privilegio, y se sitúa por eso mismo al servicio del bienestar de los dioses y de la protección de todo lo creado por ellos. Esto indudablemente supone una actitud conservacionista muy importante, que contrasta con los relatos del *Génesis* en los cuales el hombre, por ocupar el privilegiado puesto en la escala de la creación, ha de

⁴¹ Ibid., p. 17.

⁴² Ibid., p. 19.

⁴³ Ibid., p. 20.

ser quien domine al resto de las criaturas y ésto, al contrario que la teoría anterior, supone una ideología que me atrevo a llamar de "riesgo" si es mal conducida o mal entendida, ya que evidentemente si se abusa del puesto que se ocupa no sólo se fomentaría el sufrimiento del resto de los seres sino que pudiera conducirnos finalmente a la autodestrucción.

Y ya que se menciona el tema de la destrucción, cabe citar el mito Ragnar ök escandinavo⁴⁴, en el que se asegura que la creación está condenada a la destrucción, concepto que en el ámbito del cristianismo no resulta extraño ya que queda perfectamente patente en la figura del juicio final, y por cierto, es un concepto incorporado también a las teorías científicas, que están de acuerdo con la teoría del big bang, que entre muchas otras cuestiones, supone implosiones y explosiones continuadas e indefinidas.

No es la ciencia sin embargo el único "mito" que encuentra en la sucesión de creación y destrucción continuada la forma de sucederse los acontecimientos, sino que otras teorías también estarían de acuerdo con ésto (aunque en un ámbito bastante más místico), pero hay una que es especialmente curiosa, porque añade la idea de que en una destrucción del mundo no todos sucumbieron, sino que algunos "elegidos" consiguieron salvarse dando nuevamente la posibilidad de un desarrollo, de un crecimiento, me refiero al mito hebreo de Noé del que creo que no es necesaria su descripción.

La estructura del mundo, es para la cosmología navajo una realidad que ha de ajustarse a un plan espacio-temporal muy concreto, y que reflejan en sus típicas representaciones pictóricas a base de arena sobre el suelo. Esta estructuración encierra complejas correspondencias entre los cuatro puntos cardinales, las "horas" del día, y otras circunstancias como la purificación, la subsistencia o la fertilidad, e incluyen también plantas y animales con significaciones metafóricas de gran calado en su cultura.

Es importante para nosotros observar cómo para muchas mitologías la propia creación de la naturaleza demuestra la existencia de Dios, aunque después este dios adquiriera diferentes valoraciones a lo largo de los tiempos, que es lo que sucede con la tradición ortodoxa cristiana, la cual si bien en un principio hacía hincapié en el Dios creador, posteriormente transformará su imagen hasta convertirlo en un Dios redentor una vez advertida la paulatina degradación humana.

El árbol, símbolo por excelencia de la naturaleza, es para la cultura mixteca quien representa la Creación del hombre dejándose así total constancia de

⁴⁴ Ibid., p. 22.

que procedemos de la propia naturaleza, y es por ser ésta nuestra madre, por lo que no sólo le debemos un respeto sino protección y la necesidad de realizar el esfuerzo necesario para llegar a encontrar el máximo de armonía con ella.

Tampoco los indios, o la mitología hopi⁴⁵, entendería la creación del hombre sin estar en estrechísima relación con la creación del resto de la naturaleza y por su puesto, la existencia de todo lo creado, es inherente a la existencia de dioses que en unos casos serán la "Madre del Grano" o en otros Taiowa, Sotuknany, quienes además de creadores son en muchos casos los responsables del mantenimiento del orden del mundo.

La ordenación del mundo, se da incluso asociando la forma de aquél, que es en definitiva el propio dios, con la forma humana, como hacen los indios Thompson de la Costa Noroeste de los Estados Unidos.

Y esto en definitiva resulta ser una idea en la que se entiende el cosmos como un organismo vivo y único, compuesto por diferentes partes interconectadas de tal forma que las unas influyen o afectan a las demás.

Así se mantiene por parte de las teorías ecológicas y con características más religiosas por parte de otras culturas que le otorgan a ese organismo la capacidad de la razón y la característica de poseer alma.

Esta interconexión de las diferentes partes de ese cuerpo nos recuerda una vez más el concepto de la muerte, ya mencionado, como necesario para la vida, pero no por ello deja de ser el reverso del instinto de conservación de todos los seres vivos.

Por esto, el concepto de la muerte ha dado lugar a muchas especulaciones, conectándolo con la idea de la necesidad de fertilidad, y con ésta, a la sexualidad o sublimándola hasta el punto de ser motivo de ofrenda en sacrificios humanos o no, que demuestran, por la contundencia de su naturaleza, el tremendo respeto que a Dios, a la creación y a la naturaleza en definitiva se le tiene.

Por otra parte, la muerte se conecta sin necesidad de buscar artificios especiales, con el concepto de tiempo presente en muchas mitologías que subrayan la provisionalidad del mismo, o la creación de él.

En el *Génesis*, por ejemplo, la pauta temporal surge desde el momento en el que se divide la creación en el primer día, el segundo día, etc., ..., pero a nivel

⁴⁵ Ibid., p. 25.

humano o mensurable, surge precisamente en el tercer día al ser creados los cuerpos celestes que son quienes anuncian el paso del tiempo y de las estaciones, etc., ... y el mismo *Apocalipsis*, supone la renovación de la creación y el fin de los tiempos, instante que será anunciado por extraordinarios movimientos de los cuerpos celestes.

2.8.1.- El arte al servicio de la idea de la Creación.

El arte, resulta ser un concepto en estrecha relación con el de creación, sin embargo, no siempre nos muestra esta característica como el motor que le da sentido sino que puede ser también la descripción o la representación plástica de estas ideas que aquí se presentan en torno a la creación.

No obstante al hacerse eco de las ideas planteadas anteriormente nos sirve para darnos cuenta de que no es un mundo ajeno la problemática de la creación, de dios, del orden, del universo, del tiempo, de la muerte, etc., en definitiva, de la constitución de la propia naturaleza y a continuación expondremos algunos ejemplos que nos mostrarán de qué manera el artista plasma sus inquietudes en este sentido:

- 1ª.- Una obra por todos conocida es el *Triptico del jardín de las delicias*⁴⁶ (Madrid - Museo del Prado) pintado por **El Bosco** 1503-1504. En estas tablas la creación de todo lo existente, incluido el hombre, pasa por ser obra divina tal y como lo explica la tradición cristiana.

El relato de El Bosco cuenta también el tránsito de la creación del orden, a un estado anárquico, tremendamente surrealista y con escenas de destrucción, todo ello envuelto en una trágica atmósfera que es consecuencia o castigo recibido por los pecados carnales del hombre y representados espléndidamente en la tabla central.

El Bosco habría trabajado en el tema de los pecados en el tríptico de *Las tentaciones* o en *Los siete pecados capitales*, por no citar otros ejemplos. En *Los siete pecados capitales* representados en el espacio central incluye cuatro esferas más que no sólo ilustran la idea del premio y el castigo, sino que intentan reflejar un estado de orden superior, en este caso no dependiente del hombre, y son la Muerte, el Juicio, el Infierno y el Paraíso.

⁴⁶ *Los Genios de la Pintura* Tomo (El Bosco), Valencia, Ediciones Rayuela, 1992, pp. 8, 12, 13, 18, 31.

2ª.- *La búsqueda del chamán*, pintura a la cera sobre lana, del chamán **Ramón Medina**. México, siglo XX.

Esta obra de caracteres esquemáticos, colores básicos y gran simbolismo, nos relata el camino que el mago ha de seguir para encontrar la fuente de la creación.

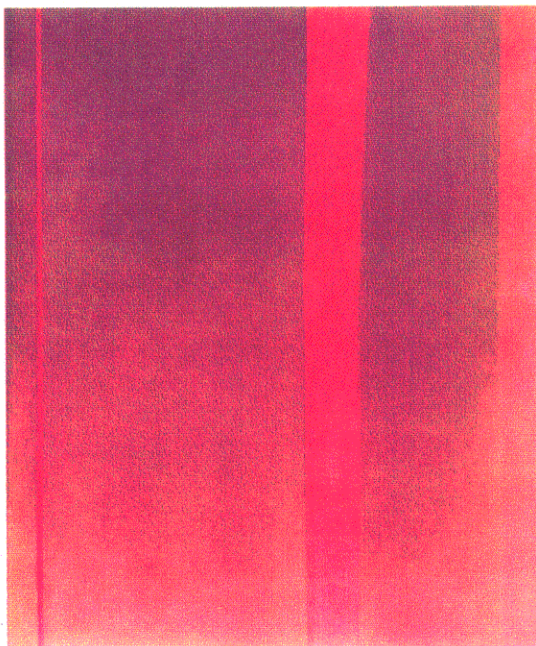


Ramón Medina: *La búsqueda del chamán*.

3º.- *Adán* obra de **Barnett Newman** (EEUU), 1951-52.

En esta obra, como en otras del mismo autor, hay una alusión a los momentos del génesis y el mismo colorido rojizo y terroso de la obra nos habla del material básico de la creación, que es el barro.

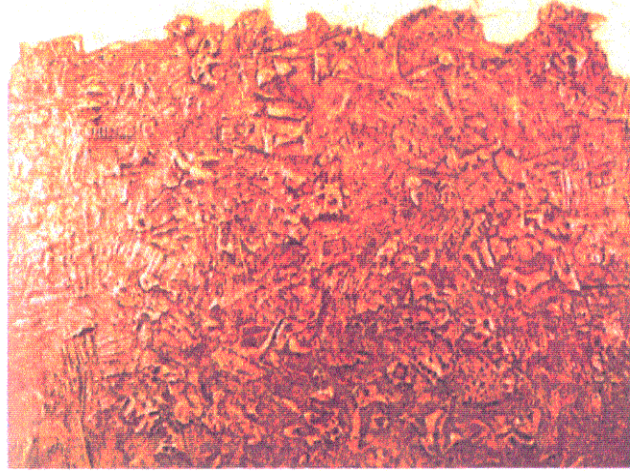
En esta obra no hemos de ver sólo un discurso temático sobre la creación del hombre sino al mismo tiempo también, un esfuerzo por dejar patente la cualidad creativa del arte.



Barnett Newman. *Adán*

4º.-*Natura Genetrix* de **Jean Dubuffet** (Francia. 1952).

Nos habla de la tierra como base de la creación y lugar de encuentro de las formas vivas y muertas. La tierra encarna la idea de fertilidad, y permite que en ella se desarrollen los seres vivos y se reciclen los muertos permitiendo el ciclo de la vida.



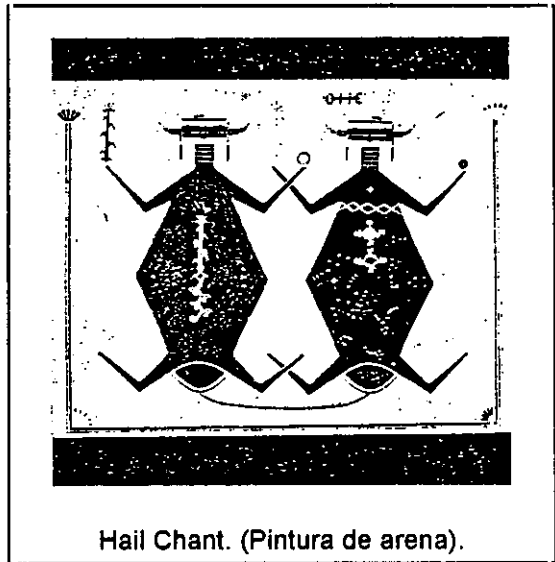
Jean Dubuffet. *Natura Genetrix*

5º.- En una página del manuscrito *Codex Borgia* (México siglo XV) se representa a Qetzalcóatl y a Mictlantecúhtli como encarnaciones de la vida y de la muerte, pero lejos de ser entendidas como fuerzas distintas son interpretadas con facetas del mismo proceso.



Página del manuscrito *Codex Borgia*. México siglo XV.

6º.- La pintura realizada por el navajo **Hail Chant** EEUU siglo XX. en la que aparece la madre y el padre, resulta ser una representación a escala cósmica del acoplamiento de los opuestos, de los que depende la creación de la vida humana.



Hail Chant. (Pintura de arena).

7º.- **David Maclagan** realiza una performance en 1975 en Inglaterra, en la que unas acciones corporales acompañadas del recitado de unos textos van produciendo una obra de características efímeras al tiempo que se van representando sobre una lona unas formas pictóricas de significaciones cósmicas.

La obra se estructura en veinte actos, que se reagrupan en cuatro bloques respondiendo a los titulares:

- Tierra aguándose.
- Agua aerificándose.
- Aire ignificándose.
- Fuego terrificándose.

Si se consulta el texto de *Mitos de la Creación*, de David Maclagan, se tendrá la oportunidad de comprobar además las imágenes correspondientes a:

- La representación del cosmos como un todo intercomunicado (Miniatura del manuscrito Scivias de Hildegarde de Bingen, Alemania, 1150) Página 44.
- El mandala, que es un esquema sagrado en el que se representa la estructura del universo. Página 45.
- Visnu, Drughasyany, Brahma (indúes) como soportes del mundo y creadores del hombre, animales, y plantas. Página 49.

- Una obra del artista australiano **Mawallan** en la que se deja constancia de que la ordenación del mundo y las jerarquías surgidas de la creación mantienen un marcado carácter sagrado. Página 50.
- Un tapiz que se encuentra en Gerona, del siglo XII en el que al igual que en el ejemplo anterior queda patente, pero en versión cristiana, el orden cósmico instituido por Dios. Página 51.
- Una pintura de Jaipur (India, hacia 1810) en la que Visnú-Krishna con forma humana representa al mundo identificando no sólo las formas sino el concepto de Dios y la creación. Página 54.
- Similares características se observan en un dibujo de **Opinicus de Canistris** de 1340, pero en versión cristiana. Página 55.
- Pinturas de arena de los navajos de EEUU de principios del siglo XX donde se utiliza también, harina, polen, plantas y flores, que son sustancias separadas con las que se representan las diferentes etapas de la creación. Páginas 56 y 57.

En estas obras, las moscas son mensajeras, el pájaro azul es la felicidad, las montañas que son sagradas mantienen al mundo anclado, el árbol es un símbolo sagrado al igual que lo es la planta del maíz.

- *El origen de las especies de Darwin* despierta la curiosidad, y la crítica que en casos llega a ser maliciosa, como en el caso de la serie de litografías *Los orígenes*, de **Odilón Redón** (Francia 1883). Página 66.

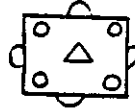
Para el poeta **Henri Michaux**, la pretendida o inevitable falta de fluidez en el dibujo, le conduce a experimentar sobre la lucha de algo por surgir de la nada y así, realizar obras en 1950 a tinta china, tituladas *Movimientos* en las que el caos deja espacio al surgimiento de un orden, de unos ritmos, de unas formas simples pero expresivas en las que el orden de lectura es cambiante e impreciso pero no por ello falto de sentido plástico e intención. Página 68.

- Según David Maclagan, la sensación de identificación cósmica es frecuente en los niños y aparece también en las obras de las personas "locas", de las que nos propone un ejemplo en la página 69.

Los niños tienen capacidad y facilidad para distanciarse de complejos y prejuicios y por ello les resulta fácil crear e imaginar elementos básicos para la práctica artística además de las capacidades técnicas.

- El Walam Olum, o Libro Rojo de los indios lenape o delaware, es una serie de dibujos nemotécnicos que relatan, entre otras cuestiones, los orígenes de la creación a cargo del Gran Manitú.

Es destacable de entre los demás signos, el número 16 de los traducidos en este texto, por lo que supone de armonía entre los diferentes seres de la creación, y que se propone como algo positivo.



16 En aquel tiempo, todas las criaturas eran amables con las demás.

“En aquel tiempo todas las criaturas era amables con las demás”.

- En muchos mitos, la Creación se lleva a cabo mediante técnicas artísticas como modelar, tejer, tallar, etc.

Y así es posible encontrarlo en Ptah (dios creador egipcio en la versión menfita) modelando al hombre con barro igual que si fuera un alfarero, o modelando el huevo del mundo. Es curioso que por esta razón a Ptah se le considere el fundador e inventor de todas las artes.

- También en el *Génesis* Adán es creado en un proceso artesanal, a partir del polvo de la tierra y así se muestra por ejemplo en un relieve del pórtico norte de la Catedral de Chartres del siglo XIII. Página 93.

2.9.- DE LA PINTURA DE NATURALEZA A LA PINTURA DE ECOLOGÍA (DESDE EL AÑO MIL HASTA CEZANNE).

2.9.1.- Románico.

El año Mil, por aquello del fin de un milenio, suscitó en el hombre de la época un sentimiento de terror, miedo al Apocalipsis y así se profetizaban abundantes calamidades que después la realidad se encargará de ir desmintiendo progresivamente.

La muerte y no el nacimiento, era lo que movilizaba en gran medida al hombre europeo poseído por el sentimiento trágico de lo inevitable.

La misma Naturaleza se encargará de aumentar los temores y el pánico a través de acontecimientos como el gran eclipse de sol de 1033, que según se cuenta, ensombreció la Tierra por completo.

El arte que se desarrollaba en aquellos momentos tenía como objetivo conmover desde la estupefacción y la belleza de Dios, de un Dios Todopoderoso al que principalmente habrá que temer.

Las imágenes que se creaban tenían como función de uso la pedagógica, sirviendo así al pueblo llano de la misma manera que los textos sirvieran a los sabios. Además de ésta otras funciones pudieran ser la decorativa y aquella que procurase perpetuar importantes acontecimientos.

Memoria, razón y afectividad; instruir, deleitar y emocionar con imágenes que tendrían su validez, siempre y cuando se supeditasen a simbolizar un mundo espiritual y trascendente.

La mentalidad de la época admitía la existencia de tres tipos de obra: por un lado la del Creador, por otro la de la Naturaleza y por último la obra humana que realizarían los artesanos y que procuraría imitar a la segunda con cierto aire derrotista, por la dificultad que entrañaría la mera aproximación a una obra perfecta.

La relación del hombre con la naturaleza se establece entonces en términos de desigualdad, de inferioridad por parte de un hombre cuya contemplación del Universo que le rodea supone una magnífica experiencia, sólo equiparable a la contemplación del otro infinito, del otro trascendente, que es la divinidad.

Desde esta perspectiva, la obra románica tendría una relación con la naturaleza tal que permitiera, en alguna forma, entenderla como intermediaria

para una aproximación a Dios. Así, pese a ser la obra de la Naturaleza superior a la del hombre, estará al servicio de éste, interpretando de esta manera las intenciones del Creador. Una obra, *Tapiz de la creación del mundo*, de la Catedral de Gerona, ilustra visualmente estas relaciones.

El Creador estará representado en el Centro, en su papel de arquitecto del mundo y eje alrededor del cual se sitúan todas las demás cosas y criaturas: el Sol, la Luna, las Aguas, la Luz, los monstruos y otros animales marinos, aves etc. El hombre tendría su papel dominador de todo esto, y en los ángulos del círculo los vientos. El tiempo, con una concepción anual, también será representado sobre el rectángulo terrestre.

Si esta obra se entiende como imponente, mucho más lo será la que Dios habrá de hacer al construir el Nuevo Mundo, al cual aspiraba el hombre, un Paraíso del fin de los tiempos "La Jerusalén Celeste" descrita por Juan en el *Apocalipsis*, de perfección y belleza suma, y representada en forma de pintura mural a fines del siglo XI en el pórtico oeste de la Iglesia de San Pietro al Monte en Civate (Italia).

La pintura mural, la vidriera, el mosaico, la pintura sobre tabla, la escultura, ... que eran las artes figurativas del periodo románico, no pueden ser observadas como hechos artísticos independientes, sino que se subordinan al acontecimiento arquitectónico, procurando alcanzar sus fines, sin servirse nada más que en lo esencial de la realidad visual, ya que no la tenían a ésta como objetivo, sino que éste se sitúa en lo sobrenatural, en aquello que escapa a la contemplación por los ojos humanos o la percepción por otros sentidos.

2.9.2.- Gótico.

A lo largo del siglo XII en Occidente se fue pasando del teocentrismo y transcendentalismo que había marcado al Románico a otra forma de entender el mundo, con los ojos más puestos en la realidad y en la naturaleza, es decir, más preocupada por la vida terrenal.

Se da un importante impulso al desarrollo del urbanismo y una marcha a la ciudad en detrimento del campo, al tiempo que la riqueza adquiere un cierto laicismo aunque sin perderse la hasta entonces casi exclusiva tutela eclesiástica, produciéndose una estética distinta a la románica o la cisterciense, que por la austera forma de vida que propugnaba dejó pocas muestras pictóricas.

Ahora el hombre se sentía más atraído por la recopilación del saber y por adquirir nuevos conocimientos en torno a la naturaleza, la ciencia, la moral, la historia etc, sin abandonar por ello lo relativo a Dios. Prueba de ésto será la aparición de Universidades como las de Palencia, Salamanca, Bolonia, Reims, Chartes, París, etc. Este cambio de mentalidad se orientaría hacia un mayor disfrute de la vida, de la contemplación estética y diferentes consideraciones en torno a la creación artística.

Los siglos XIV y XV fueron especialmente problemáticos, en ellos se darían importantes epidemias y pestes, crisis económicas, se lanzarían grandes empresas militares (Guerra de los Cien años), etc. Sin embargo, lejos de sumirse en el caos o en la decadencia la desgracia fue aprovechada para promover importantes renovaciones, dándose lugar un nuevo modo de vida más moderno donde el hombre ya no se encontraría totalmente subyugado a la Divinidad, teniendo mayor libertad de decisión en su destino.

Dios Omnipotente pasa a ser Dios-Hombre con capacidad de sufrimiento y con la posibilidad de morir en la cruz. Esta nueva concepción religiosa tendría como consecuencia también una nueva concepción de las artes, que reflejarían realidades más próximas a lo cotidiano que no estaría exento de sufrimiento y de muerte, pero ésta, estaría entendida como un paso a una nueva vida. Sentimientos o preocupaciones humanas y mayor referencia a la realidad, desde una pintura que en lo técnico estaba bastante próxima al románico que le precedió. La miniatura, la ilustración de manuscritos, pintura vitral o sobre tabla, que ya existían antes, serán potenciadas y por contra, la pintura mural perdería terreno al no tener el muro la relevancia del pasado.

El arte se entendía como un proceso en el que la materia sería transformada a través de ideas que remitirían a la realidad, a la naturaleza. **Roberto Grosseteste**⁴⁷ concluiría en que la obra bella debería cumplir los principios de la Naturaleza y entendía por estos principios, lo más simple, lo más económico formalmente, lo más directo y adaptado.

Esta relación entre Hombre y Naturaleza mantiene una clara dirección, que es la que irá de la segunda al primero, y no se tiene muy presente la dirección contraria, de tal forma que entre la conciencia de ambas podría dar la posibilidad del sentimiento ecologista. Se imitará a la naturaleza, se aprenderá de ella, se procurará armonía en la composición, claridad y mantenimiento de proporciones adecuadas, búsqueda de la belleza y esto tanto en la representación de personajes como en la composición del conjunto, a través de una estética que valorará con cuidado los ritmos lineales y curvilíneos.

⁴⁷ Citado en Historia Universal del Arte (H.U.A.), Tomo 4, p. 316.

A finales del XIII la armonía lineal irá dejando paso a lo volumétrico, a lo tectónico, prefiriéndose más la consecución de la imitación de la realidad que la de lo ideal. Para esto es fundamental intentar representar la profundidad, efecto que se buscaba tanto en composiciones de aire libre con paisajes, como en las de interiores representando la arquitectura. Hay que decir que en no pocas ocasiones el entorno queda más en lo escenográfico y secundario que con categoría principal.

Esto no fue así durante todo el periodo gótico y así tendremos obras del siglo XIV en las que la introducción del oro en los fondos - monocromáticos - aproximará la pintura a concepciones más espiritualistas. Esto se apoyará también por la estilización y maleabilidad de las figuras, características que podrían responder mejor a exigencias expresivas. El oro en sustitución de lo referencial tendrá también un sentido simbólico, relacionado con aspectos como la luz, la nobleza, la perfección, la riqueza.

El tomismo⁴⁸, corriente ideológica inspirada en el sistema doctrinal de Santo **Tomás de Aquino**, suponía a juicio de algunos una claudicación de la fe cristiana ante el aristotelismo, lo cual supone una valoración naturalista de las criaturas y en particular del hombre. Propugna además que todas las cosas están en armonía con la esencia de Dios y a partir de ellas el hombre puede alcanzar el conocimiento divino.

La concepción franciscana del mundo suponía que el hombre no era el ser privilegiado de la Creación y así todas las demás criaturas serían sus hermanas, sin jerarquía alguna. Así la Naturaleza y todas sus partes son dignas de ser representadas pictóricamente o escultóricamente si se pretende que aquellas representaciones sean fieles crónicas de los acontecimientos de los hombres.

El sentimiento de la Naturaleza en el gótico es más profundo que en el románico, sin perder de vista que ésta es el espejo del pensamiento divino. En lo positivo la bondad se representará a través de los jardines del Paraíso, hierbas aromáticas, árboles frutales, etc., y en lo negativo que también existe, la maldad, la representación será oscura, con tenebrosos valles, páramos infernales, espinos ...

Pero el canto a la vida humana y a su entorno sería considerado desde vertientes un tanto simbólicas y decorativas. Para los pintores de los siglos XIII y XIV lo aparente no explica toda la realidad y por eso, la cotidianeidad no les hizo olvidar la admiración por lo fantástico. En este sentido el repertorio de monstruos, extraños lugares y objetos (anillos y espadas con poderes

⁴⁸ GEL. p. 10875, Tomo 23.

sobrenaturales), apariciones, leyendas, etc., era tan amplio como el concerniente a lo religioso. El **Bosco** es un buen ejemplo, ya próximo al Renacimiento, de artista empeñado por explotar la realidad desde un amplio abanico de posibilidades, rechazando incluso algunos convencionalismos de la época.

2.9.3.- Renacimiento.

El Renacimiento, término cuyo contenido bien puede interpretarse como "volver a nacer", encierra la intención de reencontrarse con una estética y experiencias de la Antigüedad Clásica, entendiendo a aquélla como un momento cumbre de la humanidad, de suficiente interés como para redescubrirlo, reinterpretarlo, actualizarlo.

El interés que se advertía en el siglo XV por el hombre y la obra de los antiguos clásicos hacía que la percepción del tiempo que mediaba entre aquellos brillantes periodos y el presente fuera despojado de interés y entendido prácticamente como un lapsus de tiempo de caracteres baldíos.

El epicentro de esta concepción del mundo y del arte hay que instalarlo en Italia y son, a juicio de **Vasari**, sus iniciadores algunos artistas como **Arnolfo di Cambrio**, **Nicola Pisano**, **Cimabue** y **Giotto**. El desarrollo del arte en este periodo suele dividirse en tres momentos: el primero, que comenzará con las primeras obras de **Brunelleschi** (1401), será el primer Renacimiento; el segundo periodo, o alto Renacimiento, que serán los momentos álgidos del movimiento y el Renacimiento tardío que coincidirá con el llamado Manierismo, cuyo final se puede establecer en torno a la muerte de **Tintoretto** (1584).

A diferencia de los estilos precedentes (románico o gótico) el arte del Quattrocento no mantiene caracteres unificadores en lo referente a los distintos espacios geográficos: expresará realidades diferentes de acuerdo con los condicionamientos propios de cada sociedad; así será distinto el quattrocento toscano del de Italia meridional o septentrional, francés; español o el alemán. Incluso es de destacar la tardía influencia de la nueva concepción del mundo fuera de Italia, en la que se observa cómo Europa asimilará el quattrocento italiano con un siglo de diferencia.

En términos generales se puede entender que el cambio traerá consigo, desde la autoridad conferida a los clásicos, un abandono del idealismo y el trascendentalismo medieval, en favor de un esfuerzo por una mayor imitación de la naturaleza.

El carácter científico estará por encima de los ideales divinos en lo que se refiere a la búsqueda de la belleza, es decir, en lo concerniente a la creación plástica. Se denota una mayor confianza en el hombre y en sus posibilidades para la resolución de problemas, para enfrentarse a la realidad o para tomar la iniciativa en torno a cuestiones relativas al pensamiento y a la conciencia.

El hombre, con inquietud interdisciplinar, es casi en nuestros días sinónimo de hombre renacentista, idea que proviene del periodo histórico que ahora nos ocupa, en el que el artista y el científico (entendidos estos términos como aglutinadores de un amplio espectro de la realidad) son actitudes que conviven en una misma persona, que intentan con todas las "armas" a su disposición entender empíricamente el mundo con el ánimo de "dominar" la naturaleza. Al referirnos a las "armas" estamos hablando del arte o de las ciencias como matemáticas, geometría, óptica, perspectiva, mecánica, anatomía, filosofía o teoría de la luz y de los colores.

En cuanto a lo representativo es muy importante el estudio del cuerpo humano en su aspecto anatómico, y en lo referente a la capacidad de movimiento a las proporciones. Los estudios científicos cooperarán a estos fines tanto como lo harían los que se hacían con modelos vivos y maniqués articulados, o los hallazgos arqueológicos (sarcófagos romanos, y esculturas que se sacarían a la luz después de muchos años).

No hay que olvidar en lo representativo, el esfuerzo por plasmar en dos dimensiones el espacio que en la realidad se presenta en tres.

Tanto como este afán de mimesis, ocuparía a los artistas la consecución de la belleza. La belleza como concepto superior dará lugar a críticas por parte de **Alberti** en su tratado *De Pictura* en relación a pintores de la antigüedad como **Demetrio**, advirtiéndole en éste un exceso de intencionalidad mimética en detrimento de la búsqueda de la belleza.

La interpretación de la belleza habría que hacerla (al no estar en su máximo grado en la realidad) a través de un ejercicio objetivable - no subjetivo y dependiente de cada persona - que tendría como fundamento las leyes de las matemáticas y desde éstas, la búsqueda de la armonía de proporciones o cromática; armonías que estarían en buena concordancia con las encontradas en antiguas estatuas.

El éxito definitivo de la obra se conseguiría a través de un buen empleo de las leyes de la perspectiva, a las que nos referíamos antes, que deberían permitir el paso de las tres a las dos dimensiones y que en ningún momento habrá que entender este esfuerzo como exclusivo del Renacimiento. En épocas anteriores la pintura ya se había ocupado de este tema, si bien cabe

destacar que con menor éxito dado su menor carácter científico, incluso hay muchos ejemplos pictóricos precedentes en los que se evidencia una reivindicación clara de la bidimensionalidad en el ejercicio representativo.

En el Renacimiento se tendrá una percepción del espacio con caracteres de infinitud, continuidad y homogeneidad advertidas desde el ojo, único e inmóvil, que conseguirá que la superficie de representación se convierta en una "ventana" a través de la cual se podrá mirar lo que acontece tras su supuesto vidrio. A esta perspectiva, de carácter geométrico, se unirá en busca de mayor verosimilitud la perspectiva atmosférica, que supone tener presente el aire que hay entre el observador y los objetos, y que transformará a éstos según su posición, desdibujando sus contornos o variando la intensidad de los colores de forma gradual, según estén mas alejados.

El alto Renacimiento olvidará estas inquietudes conceptuales y plásticas para conseguir reconstruir el Universo de lo visible, desde la mayor fidelidad posible, en favor de la exaltación del hombre y la figura humana. Esto se conseguirá desde cánones de grandiosidad, monumentalidad y rotundidad; la naturaleza - no humana - quedará entonces en segundo plano, a modo más bien de escenario en el que se desarrolla una escena, como sucede ya en algunas obras de **Leonardo** que ilustrarían esta idea *La Gioconda, La Virgen de las Rocas, Santa Ana, la Virgen, el Niño y San Juan, etc....*

2.9.4.- Barroco.

Otro momento histórico de máximo interés en el terreno del arte y en los demás ámbitos de la vida es el comprendido entre el siglo XVII y los primeros años del XVIII que denominamos Barroco⁴⁹, término utilizado con cierto sentido peyorativo hasta principios de nuestro siglo.

En este periodo occidente sufre importantes cambios sobre todo en lo relativo a términos políticos, reafirmandose las nacionalidades, apareciendo nuevos sistemas económicos como el incipiente capitalismo e iniciándose nuevas fórmulas parlamentarias en países protestantes como Holanda e Inglaterra.

Se acentúa la tensión entre la Reforma y la Contrarreforma, y al contrario de lo mencionado para los países protestantes, en los católicos se produce un ascenso en el poder absoluto de monarca.

⁴⁹ El término Barroco procede del término portugués "Barruecas" que se refiere a las perlas deformes.

En lo referente al arte, en líneas generales, se puede decir que a las características renacentistas de equilibrio, razón y belleza, sucederán ahora dos posturas bien diferenciadas que tendrán sus fronteras en los mismos lugares antes mencionados en relación a temas políticos o económicos.

La referencia general a la realidad entendida por lo inmediato y cotidiano, tendrá en los países católicos características de aproximación al hecho religioso y a la sensibilidad de los fieles. La otra vertiente, la de los países protestantes, adquirirá un mayor interés por los aspectos sensibles de la realidad circundante y se dirigirá, en gran medida, a la sensibilidad de una burguesía creciente y adinerada.

También el interés por lo monumental, lo sorprendente, lo rico y deslumbrante serán características del arte, que atenderán a éste como reflejo del poder y la autoridad. Una función propagandística que estará sometida a la grandeza del monarca y de la iglesia como grandes soportes de la vida pública.

En lo técnico o compositivo las características del Barroco serán, sintéticamente, la búsqueda del movimiento y la tensión dramática y, concretamente en la pintura, el perfeccionamiento de la perspectiva atmosférica que ya había iniciado sus pasos en el periodo anterior - el Renacimiento -.

En España el siglo XVII es conocido en pintura como el Siglo de Oro y en él se muestran grandes personalidades en las que, por lo general, se echa en falta el desarrollo de pintura profana o mitológica, hecho que tiene relación directa con el tipo de clientela hacia la que se dirigen los artistas: religiosa y más concretamente monástica.

Lo devocional va ligado por tanto a nuestros grandes pintores, excepto en casos como el de **Velázquez**⁵⁰ (pintor de la Corte) que actuará con mayor libertad por su condición de hombre inquieto y de gran personalidad, y por su carácter de viajero que le permitiría nuevas perspectivas y el empleo de temas diversos.

Otros géneros trabajados serán el bodegón y el retrato. En la segunda mitad del XVII dos fenómenos darán lugar a un cambio importante: Por un lado la difusión de los modelos rubenianos y por otro la transformación de la Iglesia.

⁵⁰ En Velázquez tendremos temáticas como la de carácter histórico, de la vida cotidiana, obra cortesana, mitológica, religiosa, de paisaje, retratos de los que en muchas ocasiones la intencionalidad de penetración en la psicología del personaje convertirá a estas obra, tanto como el afán de fidelidad al modelo, en un género casi independiente.

Se pasa entonces del realismo y el tenebrismo a posturas más coloristas, luminosas y de una teatralidad más optimista que reflejarán el nuevo sentido triunfal y opulento de la Iglesia, dando como resultado las formas más reconocibles, el pleno Barroco.

Geográficamente Valencia, que había sido un centro de primerísimo orden en lo artístico, cede su interés en favor de dos centros, Madrid y Sevilla como espacios de desarrollo artístico de primerísimo orden.

El siguiente texto⁵¹ puede ilustrarnos bien sobre la concepción de la realidad del Barroco:

“A finales del siglo XVII nos encontramos con el sentido barroco de universalidad colaborando con el infinito en el campo de las matemáticas como base para los cálculos de tipo práctico. En pintura y en arquitectura la impresión del infinito - el infinito en un sentido lineal como una perspectiva que se prolonga indefinidamente - ha sido utilizada con el propósito de lograr efectos artísticos. Así pues, a principios de aquella centuria, los pintores de paisaje holandeses introdujeron en sus obras una “atmósfera de infinito”; algo más tarde, los arquitectos romanos lograron idéntico sentimiento místico del infinito, a menudo en iglesias sorprendentemente reducidas de espacio, poniendo en juego simultáneamente todos sus recursos en pintura, escultura, arquitectura y teorías ópticas. Con los paisajistas franceses de finales del siglo XVII aparece el uso artístico del infinito en la Naturaleza (algo muy parecido, aunque en menor escala, había sido ensayado previamente en Italia y en Holanda). Por primera vez en la historia sus jardines contenían grandes avenidas como partes esenciales de una expresión arquitectónica y por este medio se situaban en relación obvia y directa con la extensión infinita del espacio. Versalles, con su gran y majestuosa avenida que conduce del castillo a París, es el gran ejemplo de tales creaciones. Estos jardines, en su efecto de conjunto, quedaron como modelo del universo barroco y conservaron este carácter de lo infinito”.

El carácter de monumentalidad del barroco, en su mayor parte ligado a la manifestación del poder, junto con la noción del infinito como concepto aplicable a la naturaleza observable desde la ciencia y con gran aplicación en las artes figurativas a través de la perspectiva, son argumentos, que anularían la posibilidad del carácter ecológico, ya que el concepto de Naturaleza, estaría más ligado al conocimiento de la misma para su aprovechamiento que el de un sentimiento desde el que el hombre sea entendido como partícipe de la naturaleza, e integrado en ella debiera tener una especial consideración - protectora, - o en cualquier caso se tuviera la noción de que la actividad humana repercutirá en todas las partes del ámbito natural.

⁵¹ GIEDIÓN, S., *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Barcelona, Hoepli, 1968 (4ª edición).

Luis Menéndez, del que conocemos buenas muestras en el género del bodegón, emprendió la representación de las cuatro estaciones o los cuatro elementos. Casi medio centenar de estas referidas a los frutos de la tierra, decorarían las habitaciones de Rey en Aranjuez.

El énfasis en retratar lo que de sensitivo tiene la realidad y el destino decorativo con el que se concebían las obras, nos hace pensar que más que un intento por desarrollar una teoría presocrática de los elementos, o de desmenuzar científicamente la realidad de la naturaleza con fines que trascendieran del ámbito de la pintura, se trataba de una estrategia de trabajo que permitiese organizar un amplio número de representaciones ilustrando el tema de las especies comestibles que ofrece el clima español.

2.9.5.- Neoclasicismo y Romanticismo.

En los primeros años del siglo XVIII la Naturaleza en forma de paisaje cobra fuerte impulso en artistas como **Watteau** (1684 - 1721) o **Fragonard** más tarde; al primero le serviría para introducir un nuevo género - la fiesta galante - en la que refinamiento y carácter poético serán características que estarán por encima de la propia naturaleza; y en el segundo caso, la naturaleza le servirá para introducir conceptos como el amor, el intimismo afectivo o el juego de la diversión galante, en definitiva un concepto placentero y de disfrute de la vida.

Tristeza y melancolía serán el reflejo de la personalidad de **Hércules Seghers** (Haarlem 1589) más que un tratamiento específico que surja de la naturaleza, en el que se entiende como el iniciador de la pintura holandesa de paisaje. Otros tratamientos del paisaje tendrán más presente el hecho artístico - **Jan van Goyen** (Leiden 1596) - preocupándose por la luz, la disposición cromática y la composición, conceptos que preocuparán también entre otros artistas a **Jacob van Ruysdael** en sus frondosas panorámicas.

Con el neoclasicismo, y en mayor medida con el Romanticismo, estaríamos frente a un modelo de arte que procurará olvidarse del presente y mirar hacia tiempos pasados entendiendo que aquellos fueron mejores; también se caracteriza por un rechazo de la razón, proponiendo como concepto fundamental aquello que tuviera que ver con el mundo de los sentimientos y las emociones humanas.

El respeto al arte de la Antigüedad clásica y su imitación se convertirá a mediados del XVIII en un culto que caracterizará a una serie de obras que serán consideradas neoclásicas. Por su parte, la ideología romántica supondrá el descubrimiento y desarrollo de las dimensiones sentimentales entendidas como valores únicos e individuales de todo ser humano.

La naturaleza es un aspecto importantísimo en la obra pictórica del Romanticismo. Paisajistas como **Constable** y **Turner** pueden ser buenos ejemplos a estudiar en busca de esta sensibilidad.

Constable.- Lejos de parecerse a **Leonardo**, en el que hay que reconocer grandes inquietudes científicas (una manera de aproximarse a la naturaleza que dejaría huella en su obra pictórica) analizará el hecho artístico en relación con la naturaleza desde una postura sublimadora. Con algún rasgo de religiosidad y con ausencia de dramatismo el artista entenderá el paisaje como un medio idóneo para ir al encuentro, desde la sinceridad, de la verdad interior.

Dice el propio artista⁵²:

“Cuando contemplo la hermosura de la bóveda azul del cielo, salpicada de constelaciones de orbes brillantes, la perspectiva inunda mi espíritu y experimento la mayor de las satisfacciones ante tal exhibición de omnipotencia”.

Esta actitud nos recuerda mucho a la de otro gran pintor que es **C.D. Friedrich**. En Constable se da la circunstancia de que el entorno en el que vivió resultaría determinante para la realización de su pintura, hasta el punto de que él mismo pensaría que la impresión de los paisajes vistos en su niñez eran los “culpables” de que él fuera posteriormente pintor.

Su visión de la naturaleza que presenta en las pinturas será armoniosa, apacible y doméstica y no estará de acuerdo con el paisaje idealizado en función de temáticas mitológicas, bíblicas, como el paisaje convencional. Uno de sus objetivos será ser lo más fiel posible a la naturaleza, objetivo difícil o imposible a juicio de **Schelling**, pero al que es imprescindible aspirar, según dice en su *Discurso de las artes plásticas* (1807):

“La obra de arte aparecerá excelente en la medida en que nos haya mostrado en esbozo la pura forma creativa y operante de la Naturaleza”.

Turner, el otro ejemplo inglés, utilizará de forma recurrente en su obra el mar, elemento que será el protagonista de una obra de juventud: *El puerto de Calais*, de gran espectacularidad y con la que intentaría imitar obras de artistas como **W. van De Velde**, muy popular en los siglos XVIII y XIX.

Turner es más dado al dramatismo que nuestro anterior ejemplo, y anunciará al mar en obras como *El naufragio* como un ente natural cargado de

⁵² Según Erika Bornay, H.U.A., Vol. 8, p. 169.

capacidad destructiva y de fuerza, a esto colabora tanto como el tema, el ritmo de la pincelada y la soltura con la que trabaja.

Al poderío del mar y de agentes atmosféricos, de la naturaleza en definitiva, les acompaña la debilidad del hombre, su pequeñez e impotencia frente a tan magníficas fuerzas. En el romanticismo en general, no sólo en las figuras que aquí señalamos, estos temas eran frecuentes (catástrofes marinas, tormentas, ...) pero la lectura tendrá dos direcciones bien diferenciadas. Una estará en el terreno de la provocación de las emociones, lo más violentas posibles, permanecerá del lado de la teoría de lo sublime, mientras la otra optará por un carácter más simbólico y encontrará en el alemán **Friedrich** a uno de sus más destacados intérpretes.

Turner estará en el lado de la estética, de lo sublime, de lo tempestuoso, de lo extraordinario, de los diluvios, aludes, del mantenimiento de luchas titánicas del hombre frente al entorno en una clara postura pesimista del hombre en el que se advierte su carácter efímero, transitorio, temporal, instalado en la desesperanza y la omnipotencia, que **Turner** pretendería simbolizar a través de la figura del torbellino.

De su frase *"cada mirada a la Naturaleza se traduce en un refinamiento del arte"* hemos de entender sobre todo el profundo respeto por lo natural, la confianza en la sabiduría de la naturaleza, la necesidad de imitarla si pretendemos algo que merezca la pena y sobre todo la directísima relación que ha de haber entre el arte y la naturaleza. La apreciación de la Naturaleza con un poderío de dimensiones inimaginables es lo que hace que su pintura no adquiera características ecológicas. Un rasgo de debilidad en lo natural, la posibilidad de que algo tan extraordinario corriese peligro, la necesidad de proteger sería la que habría necesitado **Turner** para poder realizar obra de carácter ecológico, pero los tiempos en los que el hombre tuviera en sus manos tal capacidad como para competir con la fuerza de la naturaleza estarían aún por llegar.

En Alemania será la música, el arte por excelencia, y figuras como **Bethoven** las que eclipsaron en cierto modo a las demás concepciones del arte, aunque, sin embargo, habrá en pintura buenos ejemplos del modelo romántico, destacándose como los más radicales en sus planteamientos, elevando la espiritualidad a cotas de exaltación importantes. En el norte del país los artistas serán muy sensibles a interpretaciones incluso panteístas.

El acusado misticismo y una nueva forma de mirar al mundo medieval dará como resultado un tipo de obra muy sugestivo que culminará en el llamado grupo de los Nazarenos.

El interés que despertará este estilo haría que **Hegel** proclamara en su estética que el arte empezaría en el simbolismo, se determinaría en el clasicismo y vería su culminación y conclusión en el romanticismo. **Hölderling**⁵³ en su *Hiperión* (1797-1799) se expresaría de esta manera ilustrándonos la ideología romántica alemana:

“Aún en tinieblas, sin encontrar nada, pregunto a las estrellas, pero enmudecen; pregunto al día y a la noche, pero no me responden. Me interrogo a mí mismo y surgen de mí frases místicas, sueños que no puedo descifrar. A veces mi corazón se encuentra bien en este crepúsculo. Desconozco lo que sucede en mí cuando contemplo esta insondable naturaleza, pero son sagradas y bienaventuradas lágrimas, las que derramo verdaderamente ante la visión de la amada. Todo mi ser enmudece y escucha atento cuando el suave secreto del soplo de la noche me acaricia. Perdido en el ancho azul, dirijo a menudo la mirada hacia arriba, hacia el éter, hacia el sagrado mar y me sucede como si de golpe me abriesen las puertas de lo desconocido y me alejo con todos, lo que ocurre hasta que un rumor en los arbustos me arrebatara la bendita muerte. Y mi voluntad llama de nuevo al lugar de donde vengo. Mi corazón se encuentra bien en este crepúsculo.”

Uno de los más conocidos nombres de la pintura alemana de este periodo es **Caspar David Friedrich**, en el cual influirían en gran medida los conocimientos y la ideología que le enseñara el teólogo y poeta **G.L. Kosegarters**, de pensamiento antirracionalista y panteísta. También estaría influido por la religión luterana, mística, subjetiva e intimista y en sus obras, por lo general paisajes con un cierto fondo religioso, no se mostrará tanto el espacio geográfico, que posiblemente no le importaría mucho, sino un estado místico-poético al que el pintor daría forma de espacios naturales.

El pintor, que al trabajar se convierte en una especie de medium y rechazará todo intelectualismo, lo expresará de la siguiente manera⁵⁴:

“Cierra tu ojo corporal a fin de ver tu cuadro con el ojo del espíritu, y haz surgir a la luz del día lo que has visto en las tinieblas”.

Algunas de sus obras - visiones interiores de procedencia espiritual - adquirirían forma de paisajes en los que la iluminación tendrá procedencia divina formalizada en una cruz que presidirá una colina de algún silenciado, misterioso e incluso desolado paraje.

⁵³ H.U.A., vol. 8, p. 200

⁵⁴ H.U.A., vol. 8, p. 203.

Si el artista, como decíamos, es un médium, es porque a diferencia de los mencionados Constable y Turner el arte es el mecanismo intermediador entre Dios y el Hombre, y el papel al que éste queda relegado en sus dramáticos paisajes es el de mero espectador. Espectador de la Naturaleza, como ejercitante de la que para él será el más alto concepto de religiosidad que es la contemplación del Universo. El Universo es como un templo en el que el artista se autorretrata de espaldas y en solitario. A este concepto de soledad Friedrich le dará gran importancia para conseguir la espiritualidad buscada, es decir su comunión con la Naturaleza.

En este sentido, ante la invitación del poeta **Shukowski** para marchar con él a Suiza, Friedrich le contesta - según **Jensen**⁵⁵ -

“ Tengo que estar solo para saber que estoy solo para poder contemplar y sentir plenamente la Naturaleza. Tengo que entregarme a lo que me rodea, unirme a mis nubes y rocas para ser lo que soy. Necesito la soledad de mi coloquio con la naturaleza.”

El tema de la muerte es uno de sus grandes temas, representado a través de cementerios, ruinas, sepulturas, cuevas, robledales, Abadías, inviernos, soledades, etc., alusiones claras a la finitud y a la muerte con la que estuvo casi obsesionado, pero desde una perspectiva humana, no desde un perspectiva de finitud del Universo, concepto que en ese momento histórico no existía; la amenaza de la naturaleza y menos en manos del hombre, sería una realidad que en ese momento no era tomada en cuenta.

Prerrafaelistas.

En torno a las fechas de la publicación del Manifiesto comunista de 1848, un grupo de jóvenes artistas fundaron en Londres la Hermandad Prerrafaelista. De entre estos destacarían, **William Holman Hunt**, **Dante Gabriel Rossetti** y **John Everett Millais**, que serían en principio ajenos a inquietudes de tipo social y con la intención de inspirarse en un pasado pictórico y en la búsqueda de una vida personal más virtuosa y cristiana como respuesta a la corrupción y a la falsedad en al que estimaban que había caído el arte de su época.

Los prerrafaelistas tenían como fundamento de su quehacer el estudio y la fidelidad absoluta de la Naturaleza y el propósito de recurrir a “temas serios y elevados” llevándolos al lienzo tras una rigurosa selección de los acontecimientos visibles en la realidad.

⁵⁵ H.U.A., vol. 8, p. 205-206.

Uno de los teóricos más importantes de este movimiento y defensor del mismo, sería **John Ruskin**, del que destacamos su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*⁵⁶ por encontrar en ella datos suficientes como para no advertir en la ideología prerrafaelista un simple propósito de imitación de la naturaleza en su simple apariencia externa.

Las siete lámparas en las que argumenta sus pensamientos son: Las lámparas del sacrificio, de la verdad, de la fuerza, de la belleza, de la vida, del recuerdo y de la obediencia, se nos presentan siempre desde una perspectiva moralizante y cristiana, en la búsqueda de la verdad y de lo auténtico, despreciando lo imitativo y lo superfluo.

Como **William Morris**⁵⁷, artista muy próximo al movimiento prerrafaelista, John Ruskin, despreciará en bastante medida el concepto de la industrialización (corriente en esta época) y el empleo incluso de materiales metálicos como el hierro en las estructuras arquitectónicas.

En su "segunda lámpara"⁵⁸, fe, moral y naturaleza se entremezclan en función de un discurso estético en frases como:

"Pero Dios nos muestra en Él, por extraño que esto pueda parecer, no sólo la perfección de la autoridad, sino lo perfecto de la obediencia, - obediencia a sus propias leyes - "

Son efectivamente las leyes de la naturaleza a las que se refiere, y a las que hay que comprender y seguir no sólo en favor de una formulación correcta de la obra de arte sino también en la acción cotidiana de la vida.

Lo expresa también así en su "tercer lámpara":

"Lo que en arquitectura es bello o espléndido, se consigue imitando formas naturales". Y más adelante dirá: "He aquí las dos grandes lámparas intelectuales de la arquitectura. Consiste la primera en una justa y humilde veneración de las obras de Dios sobre la Tierra; estriba la segunda en la inteligencia de la autoridad cual el hombre ha sido revestido sobre estas obras".

⁵⁶ RUSKIN, JOHN, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1988.

⁵⁷ WILLIAM MORRIS, pintor artesano, diseñador y político, que en su intento por alejarse de los procesos industriales de producción, organizaría un taller en el que se trabajarían de forma artesanal, vidrieras, papeles pintados, mosaicos, telas, tapices encuadernaciones, etc...

⁵⁸ *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 77.

Más allá de la propia arquitectura, que es la que motiva su trabajo, propone a la naturaleza como modelo a seguir incluso en otros órdenes de la vida, y así dirá en su "tercera lámpara"⁵⁹.

"Ahora quisiera insistir particularmente sobre el hecho - y tendría ejemplos para llamar la atención de mis lectores - : todas las bellas formas y bellos pensamientos están tomados directamente de los objetos naturales, me vería autorizado con gusto a asegurar que todas las formas que no estuviesen tomadas de dichos objetos naturales son necesariamente feas".

"Es necesario sentir la naturaleza desde su contacto, desde su vivencia directa, desde la observación y la inteligencia para entenderla y producir belleza", dice John Ruskin, en un ejercicio permanente de comparaciones a los paisajes terrestres y marinos, a partes concretas de ellos, a agentes climáticos o estacionales, a seres animados e inanimados y en un ejercicio constante de alabanza al arte del pasado en el que advertía mayor verdad, equilibrio y sensibilidad con a naturaleza.

2.9.6.- Realismo.

La Revolución de París de 1848 dará paso a la Segunda República, pero además extendería por toda Europa una corriente revolucionaria. Las nuevas transformaciones sociales, junto a otras que se darían en el terreno científico y técnico repercutirían de forma notable no sólo en la vida de aquellos años, sino que se convertirían en el comienzo de un modo de vida que aún continúa en la actualidad. El mundo del pensamiento a través de autores como **A. Comte** resaltaría el valor de la ciencia hasta el extremo de entenderla como el único procedimiento por el que se podría dar el progreso humano.

El arte inmerso en esta nueva realidad y sensibilidad no podía quedar al margen y su transformación en la segunda mitad del siglo XIX se dejaría notar.

Por una parte, el rápido desarrollo económico que sufrió la burguesía, lo orientaría hacia una estética de la ostentación y la opulencia. Gustaría de obras aparatosas e historicistas, y en las arquitecturas y en los interiores preferiría el abigarramiento, la cantidad, la acumulación de mobiliario y de obras de arte buscando, por encima de otras consideraciones, el decorativismo.

⁵⁹ Ibid., p. 117.

De la pintura se esperaba lo decorativo, la muestra de habilidad técnica e imitativa, el pulido y acabado de la obra y los contenidos nobles y amables.

Y frente a esta postura, seguida como no podía ser de otra manera por muchos pintores, se encontraría la de las minorías intelectuales y artistas con afán creativo y patrocinadores de nuevas propuestas de lenguajes plásticos.

En el anterior contexto - mayoritario - no había demasiado espacio para estos creadores independientes, investigadores y con ánimo vanguardista, así es que obras como las de **Courbet**, serían vistas como toda una provocación.

La complejidad de una época de transformaciones en todos los órdenes de la vida animaba a algunos artistas a buscar la forma de compatibilizar la herencia artística recibida, de indudable valor, con las nuevas realidades que inexcusablemente deberían estar presentes en una u otra forma en sus creaciones.

Estas nuevas realidades tendrán en **Courbet**, **Daumier** o **Millet** los máximos representantes de la sensibilidad artística que se denominará realismo.

Otro artista, **Delacroix**, será considerado como exterior al grupo de los realistas. Sin embargo una obra suya *La libertad guiando al Pueblo* (1830) contendría un mensaje de lectura política incluso más clara que las obras de Courbet y sus compañeros.

Los picapedreros (1849) de Courbet son buenos ejemplos de obras realistas, que estarán orientadas hacia ideas socialistas a las que el artista se sentía próximo, sin embargo en torno a la verdadera intención del motivo que inspirase tales cuadros quedarán algunos interrogantes.

El entierro en Ormans (1849) provocaría también en la época grandes críticas, no en relación a lo que de político se pretenda extraer, sino por la destrucción de los órdenes jerárquicos que se advierten en las figuras. Una obra de similar temática como *El entierro del Conde de Orgaz* (El Greco) tendría mucho más claro el concepto de jerarquía de los personajes en función del emplazamiento en la representación.

Sería un intento sobre todo, de plasmar la escena, tal y como se producía en la realidad, sin manipulación compositiva que respetase el cargo o grado social diferenciador de cada retratado.

El hombre, la miseria, incluso la tortura, serán algunos de los temas que se encierran en otras escenas representadas por el artista que a mediados del 1850 vería una transformación en su obra, en la que se perdería esta postura

de cierta combatividad, en favor de temáticas menos comprometidas como el desnudo, el retrato o el paisaje.

La naturaleza será abordada desde lo tempestuoso del mar y su cualidad salvaje o desde el conocimiento del maltrato a los animales reflejado en su pintura de caza. El sufrimiento de los animales será tratado más que en el frente proteccionista, en el romántico, (influencia del pasado); desde este tema pretenderá transmitir fuertes emociones pero posiblemente sin otra trascendencia.

En su pintura de género, advertiremos vigor y fuerza en el gesto, en la pincelada, en el color; características que tendrán gran influencia en pintores como **Manet** o **Cézanne** entre otros.

Daumier, perteneciente al entorno realista, será un cronista de su época y serán abundantes sus representaciones de la vida urbana, de una era industrial en la que ya estaba inmerso totalmente.

Se destaca en Daumier un mayor interés por lo moral, hecho que lo diferenciará de Courvet más preocupado por la constatación de la forma de la realidad visible.

Millet, también nos dejará obras de campesinos y trabajadores fatigados, encorvados, con importantes grados de sufrimiento, en lo que ha sido para algunos un intento de superar la realidad, personificando la idea de lo que es el proletariado moderno.

En otras obras muy conocidas de él, *El Ángelus*, *Pastora con su rebaño*, se reconciliará más que con la sensibilidad religiosa, con aquella que unifique al Hombre con la Naturaleza. Este dato no es de extrañar al conocer que Millet, desde niño, había tenido un enorme y directo contacto con la Naturaleza, contacto que perdería durante algunos años y que quedaría recuperado al tomar contacto con los paisajistas de la Escuela de Barbizon, quienes le animarían a abandonar París, una ciudad caótica y lúgubre, que como es fácil entender nunca fue del completo agrado de Millet.

Con los artistas de la Escuela de Barbizón, (**Rousseau**, **Díaz de la Peña**, **Daubigny**, **Dupé**, **Troyon**) la pintura se aproximará a la naturaleza a la búsqueda de nuevas soluciones plásticas y el interés por el naturalismo será creciente. El culto a la Naturaleza tendrá caracteres románticos, sin embargo será primordial en el trabajo la apariencia externa. Observada cuidadosamente, será entendida como en transformación permanente; la luz, el color de los objetos, la atmósfera, darán lugar a una expresión de la realidad

a la que se le extraerá lo abstracto, lo intelectual, lo místico y el paisaje se convertirá en tema único.

El paisaje impresionista, del que serán grandes intérpretes **Monet, Pissarro, o Sisley**, no se caracterizará por el intento de captación de la naturaleza de forma corpórea, sino por la disolución cromática que la luz del sol y el aire provoca en los objetos. Se ocupan entonces de la captación de los fenómenos efímeros y de los elementos evanescentes de la Naturaleza.

La luz se convierte en el objeto por excelencia y para ellos es superior a la propia materia en su capacidad de definición de los objetos.

El afán de superación, la necesidad de cambio, o la propia dinámica de progreso permitirá que rápidamente otros artistas busquen nuevas repuestas, soluciones o puntos de vista más satisfactorios y será el postimpresionismo, (término que no unifica una forma de entender la pintura sino que aglutina a una serie de artistas con inquietudes artísticas de evolución, como **Cézanne, Gauguin o Van Gogh**) quien aportará nuevas mentalidades que superarán a los impresionistas.

2.9.7.- Cézanne.

Cézanne no busca ya la captación de lo cambiante de las cosas, y en torno a la Naturaleza lo que le interesa es poder materializar las sensaciones que le producía. Esto lo conseguirá transformando la relación entre la experiencia visual y objetual del natural en armonía pictórica. A través de la lógica de la mente y con las herramientas del pintor (los colores y las formas) produciría una realidad diferente.

El cuadro no invita a entrar en un paisaje (que no está), como si fuese la ventana renacentista, sino a contemplar una pintura, lo cual supone una clara reivindicación de la bidimensionalidad de la obra, perfectamente puesto de manifiesto en sus múltiples versiones de *la Montaña de Sainte-Victoire*.

La armonía del cuadro está por encima de las formas y colores de los objetos, pero esto no indica en ningún momento que la pintura no tenga como un objetivo y como referente a la Naturaleza.

Con **Cézanne** la pintura puede empezar a considerarse como un mundo propio.

Cézanne vivió entre 1839 y 1906 y es muy significativo el cúmulo de acontecimientos que tendrían lugar entre estos años, que por un lado nos

permiten entenderlo como una persona muy próxima a nuestro tiempo y por otro y como consecuencia, es posible interpretarlo, en cierto modo, como nuestro primer ejemplo de artista con una sensibilidad decididamente ecologista.

Enumeraremos algunos de los sucesos más importantes que tendrían lugar entre estos años:

- Francia se vio sacudida por numerosas revoluciones sociales y políticas. El desconcierto popular contra la monarquía de **Luis Felipe de Orleans** desembocaría en la violenta revuelta de 1848
- Se proclamará la Segunda República y las reacciones conservadoras llevarían al poder a **Luis Napoleón Bonaparte**.
- Crítica al sistema capitalista que conducirá, tras la ideología de los socialistas utópicos, a la formulación del *Manifiesto Comunista* publicado por **Carlos Marx** y **Federico Engels**.
- Transformaciones urbanísticas gigantescas y apertura del Canal de Suez.
- Desastre de México en 1870 tras el intento de imponer en este país americano una monarquía bajo protectorado francés.
- Derrota francesa de Sedán poniéndose fin al Segundo Imperio y caída de Luis Napoleón en 1870.
- Apertura de otra nueva época de crisis aconteciendo la experiencia de la Comuna, derrotada en mayo de 1871 lo que a nivel internacional provocaría grandes problemáticas entre las organizaciones obreras llegando a disolver la Primera Internacional.
- Los difíciles años en los que Europa estaba inmersa traerían consigo una profunda crisis espiritual.
- Las guerras coloniales entre las grandes potencias exasperaron los espíritus nacionalistas y se llegaron a dar preocupantes indicios de racismo.
- En Rusia, gobernada por los Zares, se daban los primeros fermentos revolucionarios y en 1898 **Lenin** fundaría el primer partido obrero ruso.

- En medicina, los avances fueron notables, descubriéndose por ejemplo en 1882 el bacilo del tifus, o en 1881 **Pasteur** tendría sus primeros éxitos con la vacuna contra el carbunco.
- La Exposición Universal de París de 1867 se convertiría en el símbolo de la época industrial; hierro y el cristal se utilizarían para ilustrar a esta nueva era.
- La Exposición Universal de París de 1878, estaría concebida bajo el signo de la ciencia.
- El progreso y el hombre moderno verán reflejado este espíritu en el *Palacio de Cristal Paxton*.
- El desarrollo técnico de la arquitectura, junto a la tecnología del hierro y el cristal, permitirá construir los primeros rascacielos en los años 1870.
- Los descubrimientos científicos, producirán logros como la dinamo de **Siemens**.
- Desarrollo de las comunicaciones telefónicas.
- Desarrollo de la fotografía que competiría con la pintura en algunos aspectos.
- **Darwin** indaga buscando los caminos de la evolución biológica en su obra *El origen de las especies*; sosteniendo la teoría de la selección natural como consecuencia de la lucha por la vida, en la cual únicamente permanecen los mejor adaptados.
- En los primeros años del siglo XX los descubrimientos científicos y la especulación filosófica prolongaron enormemente el horizonte de la experiencia humana.
- **Sigmund Freud** abre los inquietantes horizontes de la dimensión del subconsciente.
- **Einstein** revolucionará las nociones de espacio y tiempo enunciando en 1905 la Teoría de la Relatividad.
- La industria automovilística se revolucionará a partir del ejemplo de **Ford**.
- Se dará en 1903 el primer experimento de éxito relevante de vuelo aéreo a cargo de los hermanos **Wright**.

- En 1898 España es derrotada por Estados Unidos en la Guerra de Cuba y en 1905 Rusia es derrotada por Japón. Así pues, al alborear el nuevo siglo, nuevas potencias extraeuropeas empiezan a ser tenidas en cuenta por primera vez desde hacía siglos.

Son algunos de los elementos claves que han permitido nuestra actual situación, nuestra actual dinámica en el mundo, la relación con él, y significa el principio de una sociedad industrializada, especializada, tecnologizada, cuya relación con la naturaleza obligatoriamente habría de cambiar, empezando a ser posible entender al mundo no como la Creación puesta al servicio del hombre sino la Creación en peligro por la acción humana.

Anunciábamos a Cézanne como un pionero desde la pintura de la sensibilidad ecologista, reproduciremos algunos párrafos de un artículo de Juan Pedro Quiñonero⁶⁰ titulado *Cézanne (el profeta de la abstracción)*.

“Rilke quizá sea el primero o uno de los primeros en advertir que Cézanne instaure un diálogo de nuevo cuño entre el hombre, su amenazado espíritu y la naturaleza. De este modo explora en dos textos que fueron escritos en Ronda hacia 1913, la relación espiritual existente entre la palabra del artista, la contemplación y la preservación de la naturaleza y las fuerzas del espíritu que es necesario anteponer para luchar contra las titánicas fuerzas de la historia y la destrucción del hombre”.

En otra parte del artículo, se advierte que Cézanne dice angustiado:

“Todo desaparece, es necesario apresurarse si deseamos ser capaces de ver algo todavía”. El artista en su madurez y soledad finales se ha transformado en profeta que teme el Apocalipsis: el paisaje, los objetos, los hombres, su mirada están amenazados por las fuerzas del mal, que se aproxima inexorable, fatal; está en juego nuestra existencia misma como seres dotados de espíritu y principios morales.

Cézanne comenzó pintando a la manera de Coubert, reinstalando el caballete ante la naturaleza. Pero terminó pintando como un evangelista del color y la palabra pictórica: repitiendo sin cesar, incansable, distintas visiones de una misma aparición, en forma de montaña, en forma de paisaje amenazado por las furias de la industrial.

Rilke contempla en el mismo Cézanne el profeta de una nueva relación espiritual con la obra de arte: cuando la Tierra y el Hombre corren el riesgo de perder el espíritu y su antigua alma, el color y sus metamorfosis, nos proponen la preservación moral de esa identidad incorpórea, sugiriéndonos la creación urgente de nuevas realidades

⁶⁰ QUIÑONERO, JUAN PEDRO, “Blanco y Negro”, 24 de septiembre de 1995, pp. 32-37.

espirituales para luchar precisamente contra las endemoniadas fuerzas que destruyen los paisajes y encadenan a los hombres”.

En 1910, sólo cuatro años después de la muerte de Cézanne, Kandinsky escribiría *De lo espiritual en el arte*, verdadero manifiesto de la abstracción. Sin embargo, Kandinsky siempre mantuvo (como Cézanne) la necesidad de que la Naturaleza tuviese algún tipo de presencia en el arte, de no ser así se correría el peligro de que la obra (pictórica) se convirtiera en un mantel o una corbata.

Kandinsky⁶¹, en comentarios que relacionan el arte de ese momento y las formas de periodos pasados, encuentra grandes diferencias.

Respecto al arte preocupado por lo externo, advierte “no tiene futuro”, mientras el otro, preocupado por lo espiritual “Contienen el germen el futuro”.

Dice: “Después del periodo de la tentación materialista, en la que aparentemente sucumbió y que sin embargo rechaza como una mala tentación, el alma se eleva afinada por la lucha y el sufrimiento. Los sentidos más toscos como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían servir en este periodo de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Este intentará despertar sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre. El artista vive una vida compleja, sutil y la obra nacida de él, provocará necesariamente en el espectador capaz de sentir las emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar.”

Dos frases apoyarían este último eslabón que Kandinsky adivina en la cadena del arte: “La obra de arte ha de expresarse (o se expresa) por sí misma”.

“Si se pudiera decir con palabras aquello que pinto no me esforzaría por hacerlo de esta manera”; estas son ideas muy corrientes en nuestros días, y así artistas como Ouka Lele⁶² dice “Me dicen que hable de mi fotografía y yo sólo se hablar de tu pelo”, es una forma más poética de decir algo similar.

El eclecticismo de nuestra época permite en el caso de Ouka Lele (como ejemplo) por una parte, hacer esa afirmación - en clara referencia a las ideas que recogíamos de Kandinsky (muy inmateriales, muy incorpóreas) y al tiempo mantener como aquel la importancia que la Naturaleza tiene en el arte, en su arte.

El extremo del eclecticismo, de la contradicción en la que vivimos, se pone claramente de manifiesto al interpretar a la naturaleza como espacio de

⁶¹ Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, pp. 22-23.

⁶² Ouka Lele *Naturaleza viva, naturaleza muerta*, p. 55 (2 febrero 1987).

sabiduría y modelo, y al mismo tiempo hacer cantos a la contaminación, que no es sino una forma de destrucción de ese modelo necesario.

Ouka Lele *"Es la fotografía, para mi, un precioso instrumento para acercarme a la Naturaleza.*

Es la Naturaleza mi mejor maestra. Hay árboles que quizá estaban ya creciendo cuando todavía no se había escrito ningún libro. De una siesta de Lewis Carroll debajo de la cariñosa sombra de un árbol nació Alicia, en el país de las maravillas.

No hay para un gran maestro ningún material estéril, no hay nada, ni la peor desgracia, que no le sirva para algo. Así la vida y el trabajo, la vida y la fotografía, la vida y el arte se entremezclan, tejiendo un lenguaje poco a poco".

Véase junto a esto el siguiente texto que aparece en el mismo libro, en la página 57 escrito el 1 de julio de 1984, y compárese con los últimos versos:

*"Me mira de frente,
para mí es Madrid,
tras los visillos se ve, velada del blanco
la Gran Vía y sus coches
y uno de esos ángeles que hay por los tejados de Madrid.*

*Me mira de frente,
es la cara de Madrid,
pones flores en un jarrón
y en la radio suena "Blanca y radiante
va la novia" o "Cachito, cachito, cachito
mío, pedazo de cielo que Dios me dio.*

*Y al fondo, otro visillo de otra ventana
revolotea y se llena de reflejos, de esa
luz que sólo hay en Madrid a las doce de la mañana.*

*Y entra ese olor delicioso, fresco,
entrañable, infantil como de calle contaminada.*

La ciudad, es el lugar donde nos movemos a diario y donde se evidencian gran parte de las problemáticas medioambientales, ya de forma directa o indirecta, como la acusada transformación del entorno natural, la capacidad del ciudadano para caer en las redes del consumismo, su necesidad de transporte, de espacios y tiempos de ocio ...

2.10.- CONCLUSIONES.

- La plena identificación del hombre con la naturaleza produce formas de actuación y de pensamiento de claro contenido ecológico, incluso sin necesidad del conocimiento consciente de este concepto.
- La comprensión de algunas cuestiones básicas que el hombre primitivo manejaba con naturalidad supone aún en nuestros días un esfuerzo.
- Algunas formas de entender el "mundo plástico" en la prehistoria, suponen importantes dosis de conceptualización. Por ejemplo, la representación no es sino un ejercicio de comprensión y abstracción de la realidad y una traslación de unos caracteres en otros.

Ejercicios como la representación, y otros, han superado el paso del tiempo y han llegado hasta nuestros días con total vigencia.

- La fusión arte - vida, que en nuestros tiempos es objetivo de debate y experimentación para muchos artistas y naturalmente para aquéllos que pudieran tener intencionalidades ecológicas, lleva al hombre primitivo a reflejar temáticas como, el arte y la creación, la sexualidad, la fecundidad, la maternidad, la vida y la muerte y a asociar el terreno plástico con la magia la religión o la supervivencia.
- Las formas que adquieren sus trabajos van de la pintura o la escultura, a la arquitectura, diseños de armas u objetos varios, adornos, cerámica, grabados, etc.
- Teniendo como punto de partida lo representativo, lo procesual, abstracto o geométrico, se pueden plantear cuestiones como lo efímero, lo perdurable o lo funcional.
- Otras características pueden ser la utilización de la plástica para llegar al conocimiento del mundo que les rodea, la coleccionabilidad, la selección de objetos procedentes de la naturaleza, la utilización de soportes naturales o

la extracción a los elementos sus cualidades físicas, simbólicas o inmateriales de cualquier tipo.

- Algunas culturas como la egipcia eran totalmente conscientes de su pertenencia al mundo de la naturaleza, y de la necesidad que tenían del buen funcionamiento de ésta.
- Muchos de sus esfuerzos estaban encaminados a mantener el necesario equilibrio.
- Eran conscientes del antagonismo entre caos y creación, o entre equilibrio asociado a la posibilidad de vida, y desequilibrio o imposibilidad de vida.
- Para ellos la interrelación entre el mundo físico y el espiritual era total, no advirtiéndose clara la frontera entre el uno y el otro.
- La religión es por lo tanto un pilar fundamental en esta cultura y los dioses estaban íntimamente unidos a la naturaleza y a sus procesos.
- La frontera entre el arte y otras actividades era posiblemente inexistente, por lo que la actividad creativa se convierte en una necesidad más de vida.
- En estas circunstancias, el arte como actividad de vida y tomando como referencia al mundo de lo natural y al de lo sobrenatural, puede ser entendido como una manifestación de la ideología "ecológica".
- Algunas características del "arte" que podemos resumir serían:

Referencias cósmicas (al Sol, a Venus, ...), apropiación de formas de la naturaleza, culto a la energía natural, culto a la vida y a la muerte, importancia de lo procesual, evolutivo, estacional, en ocasiones dimensiones gigantescas, búsqueda de la verdad, lo imperecedero, lo inmutable, y funciones simbólicas, mágico - religiosas, literarias, descriptivas, propagandísticas, comunicativas, decorativas.

La cultura celta, mantiene algunas similitudes con la egipcia:

- Su filosofía de la vida es consciente de la necesidad de equilibrio hombre - naturaleza.
- Existen estrechas y abundantes conexiones entre el mundo de lo físico y el de lo sobrenatural siendo entendidos ambos como los componentes de la realidad.
- La tierra pertenece a la divinidad, y son los hombres a quienes pertenece por poderes estando obligados a guardarla y protegerla.
- Los celtas identifican la idea de Tierra y de Madre y se divinizan los conceptos de madre y de fecundidad.
- El agua es un elemento de inapreciable valor.
- La vida y la muerte adquieren importantes significaciones.
- Lo cósmico es tenido en cuenta, y algunos elementos como la Luna y el Sol, tienen el poder de equilibrar lo natural y lo sobrenatural.
- Algunas construcciones, como los megalitos, pueden tener (como otras construcciones egipcias) importantes implicaciones cósmicas.
- Para los celtas, el árbol, (roble, muérdago, ...) adquieren significaciones simbólicas y divinas al igual que el bosque, ecosistema en equilibrio y soporte físico de algunas manifestaciones plásticas.
- La simbología se extiende a todas las formas de vida, no sólo vegetales sino también animales, dando lugar a creaciones "artísticas" y también simbólicas.

- Se da importancia al material, por sus cualidades físicas (algunos minerales o maderas) pudiendo ser constituida la obra, desde el propio material sin mayor modificación de este.
- Percepción de lo procesual como se demuestra en el interés por el tránsito, el caminar, ejercicio que podía tener un sentido más próximo a lo espiritual y a la consciente relación con el medio espacial - geográfico que a lo puramente funcional o vital. El viaje podría mantener caracteres de ceremonia.
- El Arte primitivo no debe ser confundido con el arte prehistórico, pero guarda con aquél algunas similitudes
- El arte perteneciente a culturas primitivas conoce también la necesidad de conservar el medio natural.
- Son conscientes de que la naturaleza no les pertenece a ellos sino que ellos pertenecen a la naturaleza.
- Se establecen fortísimos lazos, que llegan a unificar la idea de arte, magia - religión y vida.
- La ritualidad es un lenguaje con el que se pretende contactar con lo sobrenatural de existencia imitable y dado que lo sobrenatural y lo natural son prácticamente una misma cosa, los mensajes pueden ser también entendidos hacia el mundo de la naturaleza.

Dado que en los ejercicios rituales es necesaria también la presencia de "artefectos", a estos se les puede otorgar bien una función de uso inmediata o vital, bien función de uso, necesaria también, pero relacionada con lo trascendente

- Es característica común a estas culturas, la adaptación al entorno, siendo este quien determina su forma de ser, creencias y caracteres formales de sus manifestaciones artísticas y el respeto a la naturaleza.

- Las aportaciones de las culturas primitivas en el arte de occidente se hizo notar claramente a principios de siglo, pero fue más importante la apropiación estética y formal que la ideológica que habría producido un claro mensaje ecologista entre nuestros artistas.
- En la última parte de nuestro siglo algunos artistas como Barceló han profundizado más en el aspecto ideológico, produciéndose no una adaptación de su estética a nuestro arte sin una aproximación de nuestra forma de entender el arte a su ideología de vida.
- El ejemplo de Hokusai nos hace pensar que cuando una cultura como la oriental perdura en el tiempo durante muchísimo tiempo sus fundamentos pueden ir perdiendo sentido, se puede llegar a un estadio manierista en el que lo superficial cobra importancia frente a las raíces. Pero es posible recobrar como lo demuestra el ejemplo citado aquéllo que daba verdadero sentido a la creación plástica, que no es la copia del paisaje sino la toma de la naturaleza que hay frente a nosotros desde una perspectiva más poética, más sentida, sofisticada, equilibrada, con la necesidad del conocimiento de cada una de sus partes y con el intento, en resumen, por comprender la estructura del mundo.
- La repercusión de la filosofía oriental en la ecología es clara, y también artistas como Hokusai han influido en esta dirección en el arte occidental.
- El arte primitivo utiliza temáticas como la fecundidad humana o de la tierra, la muerte y la vida, la animalística, el cosmos y elementos emblemáticos de este como el Sol.
- Los materiales con los que se trabaja son abundantísimos; semillas, cortezas, maderas, plantas de todo tipo, polen, flores, piedra, pelo, plumas, barro, arena, pigmentos naturales, grasas, etc.
- Las formas que adquieren las obras son variadas en sus proporciones, desde lo más pequeño hasta dimensiones monumentales, y es posible advertir formas simbólicas, sígnicas, esquemáticas, geométricas, naturalistas, representativas a las que bien se añade color o se aprovecha el color natural propio del material.

- La variedad de manifestaciones creativas es también enorme, y se pueden encontrar postes totémicos, poesías, literatura escrita o de transmisión oral, cerámica, cestería, tatuaje, objetos de adorno con significaciones cotidianas o de uso ceremonial, máscaras, técnicas textiles, mosaico, arquitectura, jardinería, grabado, pintura mural, sobre objeto, tela, papel cerámica, madera, con tintas, lacas, colores al aceite, frescos.
- El análisis de las mitologías de la creación, no sólo nos pone de manifiesto que la creación de la naturaleza es algo que ha preocupado al hombre en todos los tiempos y lugares en la historia, sino que nos hace formar parte de esa misma historia, al tener en cuenta que el siglo XX tiene sus propios mitos sobre la creación y la destrucción.
- La idea de la creación del mundo (de la naturaleza) es un dato importantísimo para adquirir un sentimiento de protección.
- La creación, como tema, ha dejado huella en el arte a través de todos los tiempos y culturas.
- Tanto los dioses como el hombre tienen la capacidad de creación, sin embargo la comparación con aquéllos deja a éste en clara inferioridad. De esto, el hombre ha sido siempre consciente, por lo que ha venerado la perfección de la Gran Creación pero sin desanimarse en el desarrollo de sus propias capacidades buscando permanentemente mayor grado de perfección.

CAPÍTULO III

DIFERENTES FÓRMULAS ARTÍSTICAS QUE MANTIENEN RELACIÓN CON LA ECOLOGÍA

3.1.- LA FOTOGRAFÍA

3.1.1.- Técnica y materiales.

Hace ya más de 150 años desde que **Louis Daguerre** inició el camino de la fotografía, siendo este medio plástico, en un principio, un ejercicio reservado solamente para una minoría de especialistas.

Posteriormente hacia 1930 se descubre la película de acetil celulosa, y en 1953 se introdujeron en el mercado los materiales de poliéster, lo que facilitó acceder al gran público al ejercicio de la fotografía, ya que los materiales eran cada vez más fáciles de fabricarse y más baratos.

Actualmente, el material fotográfico, está presente en muchas parcelas de nuestra vida cotidiana, así nuestros álbumes repletos de recuerdos, parte de la decoración de nuestras casas, fotos publicadas en libros, revistas y periódicos, o en nuestro propio carnet de identidad son algunos de los ejemplos que se pueden poner.

Difícilmente podríamos ya renunciar a las proyecciones de las salas de cine, o las radiografías médicas, sin embargo, es preciso entender, que la fotografía se fundamenta en un proceso químico muy agresivo.

En torno a la fotografía se mueven a lo largo del año grandes cantidades de dinero, poderosas empresas fabrican toneladas de productos fotográficos y todo esto es posible gracias a la gran demanda popular que existe. Esta demanda está motivada por factores de tipo emocional, estético y científico fundamentalmente.

Es posible, que al fotógrafo aficionado, que no revela sus propias fotos, le pase desapercibido el detalle de que la fotografía es un sistema de representación que conlleva, utilizado a gran escala, duras repercusiones, tanto a nivel de nuestra salud como para el medio ambiente.

El proceso contaminante, se inicia en las propias industrias fabricantes

(Kodak, Agfa, etc) y en la propia composición de la película y del papel fotográfico.

Las materias primas utilizadas para la elaboración de la película, y los disolventes para los sensibilizadores de la emulsión son fenoles, clorofenoles y haluros colcogoles sustituidos, todos ellos de cierta toxicidad.

La emulsión fotográfica contiene nitrato de plata, con un haluro, como el bromuro de plata o cloruro potásico y gelatina. Se incorporan otros productos como bismuto, rodio o incluso otro peligroso metal pesado como el cadmio, como estabilizadores.

El proceso por el que pasa una fotografía (en blanco y negro) puede dividirse en cuatro fases:

Revelado, baño de paro, fijado y lavado, proceso que se repite, tanto para el negativo como para la ampliación y cada uno de estos pasos supone un proceso químico fuerte, que no entraremos a detallar.

El proceso en sí, no tiene mayor importancia medioambiental aunque sí que la tiene en su valoración toxicológica, ya que sustancias como la p-Fenilendiamina F (agente revelador en la fotografía en color), puede producir asma, dermatitis, cianosis, etc..., la Hidroquinona, agente revelador para el blanco y negro, es tóxico y produce irritación de piel, ojos y vías respiratorias, el ácido acético (baño de paro) produce irritaciones en las mucosas, y así un largo etcétera.

Decíamos que el proceso en sí no es agresivo contra el medio ambiente, pero hay que tener en cuenta que, tras la utilización de aquellos productos y su pérdida en rentabilidad (eficacia), éstos son vertidos por lo general al desagüe y aquí es donde viene uno de los peligros de la fotografía.

Los productos vertidos son sustituidos por otros productos nuevos, que terminarán en el mismo lugar, y así sucesivamente, esta operación tendrá lugar en las sofisticadas instalaciones de revelado pertenecientes a las grandes empresas, en los muchos minilaboratorios que existen en nuestras ciudades y en los incontables laboratorios caseros instaladas por colegios, aficionados y profesionales independientes.

Aunque no hay estadísticas sobre el volumen de estos vertidos, a juzgar por el volumen de productos fabricados, aquél ha de ser enorme y obviamente, el deterioro que la calidad del agua sufre es notable.

Para terminar de ennegrecer el asunto habría que añadir a todo esto el despilfarro de papel y cartón que suponen todos los embalajes y el amontonamiento de residuos plásticos que resultan de las botellas contenedoras de líquidos y chasis de plástico o metal que en muchas ocasiones son de un solo uso.

Las células de los "flashes" y las pilas de nuestras cámaras contienen no despreciables cantidades de metales pesados como mercurio y cadmio, de alto poder contaminante incluso cuando las desecharnos.

Tras todo lo dicho, la fotografía queda instalada en un complejo lugar, un espacio de contradicción ya que al plasmar la belleza de la naturaleza a través de este formidable sistema, hemos de contribuir un poco a su destrucción.

Por último destacar dos fórmulas para que este impacto medioambiental sea el menor posible, que no por obvias dejan de tener un sentido:

1º.- Concerniente a las administraciones y las empresas:

- Es necesario que se realicen estudios destinados al reciclaje y recuperación de los residuos procedentes de la actividad fotográfica.
- Posteriormente poner en funcionamiento los medios necesarios para hacer efectivo el proceso.

2º.- Concerniente al usuario:

- Ser activo en el reciclaje del papel, plástico y pilas utilizadas en nuestras fotografías.
- Aprovechar los centros de recuperación de productos químicos.
- Reducir el número de fotografías, radiografías, etc... buscando en la calidad, y no en la cantidad el sentido de nuestro trabajo.

3.1.2.- Evolución de las técnicas y las temáticas.

La cámara oscura es uno de los fundamentos, quizá el más importante de la técnica de la fotografía, y es conocido desde hace ya muchos años.

Se dice¹ que ya en el siglo XI, el árabe **Ibn al-Haithman** utilizaba el conocimiento de la cámara oscura para estudiar eclipses de Sol y de Luna. Sus experiencias, aprovechaban la proyección invertida en una pared situada frente a otra que tuviese un pequeño agujero por el que pasaba la luz (las imágenes). También es conocido, que **Durero** o **Leonardo da Vinci** utilizaban este fundamento para ayudarse en la pintura de retratos, y en el estudio de la perspectiva².

Pero la fotografía "tal y como hoy la entendemos" tendría sus orígenes en el año 1839, y su primer impulso importante se debe a **Louis Daguerre** en Francia, y a **William Talbor** y **John Herschel** en Inglaterra. Estos tres inventores consiguieron lo que entendemos por fotografías, casi al tiempo, y sin conexión entre ellos, lo que produjo ciertas tensiones entre ellos, por conseguir el reconocimiento de ser el primer inventor.

La problemática que los primeros procedimientos tenían era que se necesitaba mucho tiempo de exposición para conseguir la imagen, y ésto obligaba, en alguna forma, a que los motivos que primero se desarrollasen fueran los paisajes.

El siglo XIX es el momento en que se inventa el barco de vapor, el ferrocarril, cuando la industria sufre serias transformaciones y las ciudades empiezan también a transformarse convirtiéndose cada vez más en espacios alejados de la naturaleza.

Estas nuevas formas de vida, favorecen la observación de la naturaleza, ya no como un obstáculo que hay que salvar, sino como un fenómeno susceptible de emocionar al hombre, y los fotógrafos aprovechando esta circunstancia, se dieron a la recogida de paisajes más o menos exóticos o lejanos, que pudieran transmitir nuevas sensaciones a quienes los observasen, reflejados en un medio pretendidamente fiel o "inocente".

Así, los fotógrafos del siglo pasado escalaron a los Alpes, viajaron a Oriente o recogían impresionantes imágenes del Oeste Americano. Un ejemplo, es el del francés **Louis Auguste Bissón**, quien escaló el Mont Blanc (4.800 m) en 1861, junto con 25 porteadores que transportaban un laboratorio completo y consiguieron al final de la jornada tres fotografías.

Otro ejemplo, de históricas consecuencias en el campo de la defensa de la naturaleza fue el americano **William Henry Jackson** quien se dedicaba a hacer

¹ "Integral", nº 110, p. 97.

² NAVARRO ZUBILLAGA, *Imágenes de la perspectiva* Editorial Siruela.

retratos de estudio, pero que cambió su temática por el paisaje y los indios americanos.

Esta nueva actividad temática, le condujo en 1871 a unirse a una expedición que tenía como misión explorar las Montañas Rocosas en las que tomó gran número de fotografías y más concretamente, muchas imágenes de la zona de Yellowstone.

Aquellas imágenes que reflejaban impresionantes paisajes naturales, géiseres, y una naturaleza salvaje de evidente interés y belleza, fueron expuestas en el Congreso de los USA, el cual sin un solo voto en contra, decidió declarar Yellowstone parque nacional. El primer parque natural creado en el mundo.

Esto nos muestra que la fotografía no sólo puede relacionarse con la naturaleza, captando su belleza, su forma, sus características, sino que es un medio capaz de protagonizar importantes acontecimientos de defensa de nuestro entorno.

Otros fotógrafos como **DesirJ Charnay** (también arqueólogo francés), **Samuel Bourne**, **John Thompson** etc... supieron, ya en el siglo XIX reflejar no sólo espléndidos paisajes, sino también recoger las imágenes de escenarios de antiguas civilizaciones y de las costumbres de muchos pueblos de la tierra, desconocidos para el gran público.

Algunas de las fotografías realizadas en aquellos años reflejaban costumbres próximas, como la vida del campesinado inglés retratada por Sir **BenjamRn Stone**, pero otros, como **Adam Clark Vroman** y sobre todo **Edward Seriff Curtis** se alejaban más de lo cotidiano y prefirieron temáticas como los indios americanos del sudoeste, un pueblo vivo, cuya forma de existencia admiraban e incluso tuvieron el privilegio de compartir. Para Curtis, la nación india era claro que desaparecería, y sus antiguas maneras, costumbres y tradiciones habían de quedar registradas antes de desvanecerse por completo.

Recuerda bastante esta idea, al cartel que aparece en el final de los documentales de la naturaleza que dice: "*Pour les generations (suivants)*", cuyo desalentado significado es claro de entender y no necesita explicación.

Apenas a los cincuenta años de la invención de este procedimiento, ya se había fotografiado "casi todo"; naturalezas muertas, arquitectura, paisajes, retrato, puesta en escena, culturas en extinción, guerras ... Incluso fotografía submarina (**Thompson 1858**), reportaje de denuncia social (**Riss 1888**), fotos de aves en vuelo (**Anschitz 1884**), ciervos en el bosque (**Walliham 1890**)

series congelando el movimiento (**Muybridge 1878**) etc.

En la actualidad, el desarrollo técnico de la fotografía, la facilidad que existe para adquirir material fotográfico y para desarrollar la actividad, hace que sea imposible citar a todos lo que recogen imágenes con este procedimiento, ni siquiera los que tengan a la naturaleza como elemento principal en sus objetivos. Algunos ejemplos³ pueden darnos idea, no sólo de la amplitud del tema sino también algunas características de la fotografía puesta al servicio del medio natural.

Aunque la fotografía es un medio comunicativo y es capaz de explicarse por sí mismo, en muchas ocasiones, el fondo, el objetivo último de algunas imágenes lo apreciamos al ir acompañadas por un texto.

Por ejemplo al ver las imágenes captadas por **José Antonio Martínez**⁴ del Parque Nacional de Aigüestortes en el Pirineo Catalán, podríamos pensar que no son sino bellas imágenes de espacios naturales (que ya tendrían un interés), sin embargo al tener el conocimiento de que pertenecen a un parque protegido y apreciar su esplendor junto con unos textos que animan a su protección, les añaden una carga propagandística de carácter ecológico aún mayor si cabe.

Algo parecido muestra el mismo fotógrafo⁵ ampliando su espacio de captura de imágenes al conjunto de nuestro territorio nacional en el que observamos su gran riqueza y diversidad (hayedos, robledales, los efectos del viento, etc...).

También resulta de interés el texto, cuando el carácter de las imágenes resulta ser didáctico, es decir se intenta que amemos a la naturaleza a través de su conocimiento, ésto es lo que caracteriza a las imágenes de un grupo de artistas, que ilustran *La España salvaje*⁶ que daría lugar a una serie televisiva en la que participó el **Príncipe Felipe** y que quedaría reflejada también en una enciclopedia de Planeta.

³ Estos ejemplos han sido recogidos de la revista "Blanco y Negro", en su sección de ecología y naturaleza.

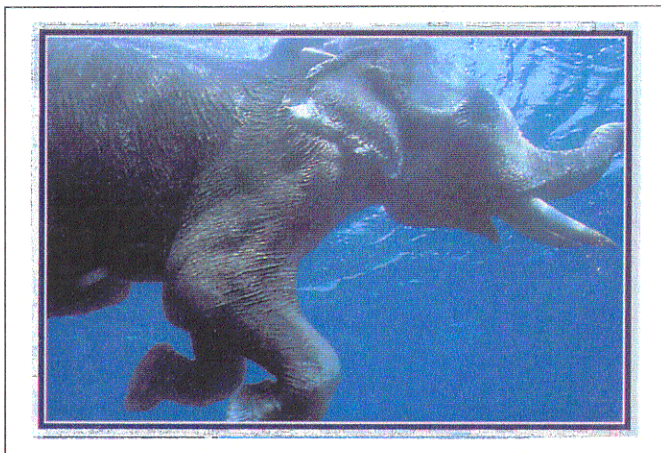
⁴ "Blanco y Negro", 27 de octubre de 1996.

⁵ "Blanco y Negro", 20 Noviembre de 1994.

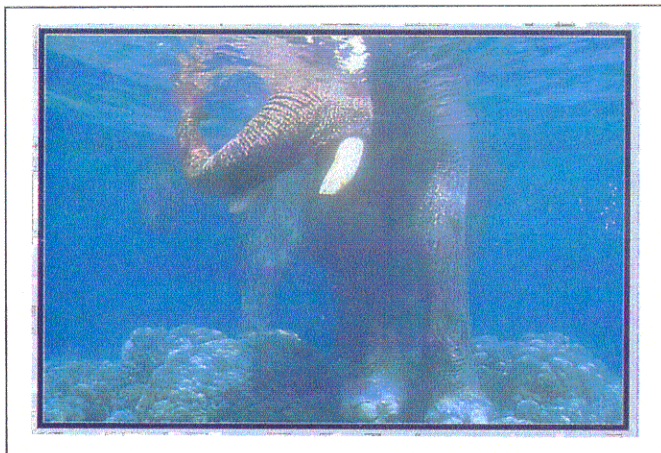
⁶ "Blanco y Negro", diciembre de 1996. Los fotógrafos son: J. Sierra, H.M. Muñiz, J. Sañé, J.L. Rodríguez, F. Márquez, F. Martín, J.C. Muñoz, F. Barrios, A. Fernández, L. J. Barbadillo, F. Ortega y Grupo Tichodroma.

El conocimiento de pequeños animales, a los que no prestamos demasiada atención pero que no carecen de interés para el equilibrio ecológico, es el tema de **Antonio Manzanares**⁷ que refleja vida, costumbres, hábitats, etc, de insectos, pequeños mamíferos, etc, a los que los humanos hacen la vida imposible sembrando el caos en sus pequeños universos, a partir de una mal entendida curiosidad, o de la pura ignorancia.

Otros fotógrafos que nos muestran animales en sus hábitats son más espectaculares, y quizás sus imágenes resultan plásticamente más bellas, como es el caso de **Olivier Blaise**⁸ que es capaz de fotografiar a enormes elefantes nadando en aguas profundas y azules ofreciéndonos la posibilidad de presenciar escenas poco frecuentes.



La lucha por la supervivencia, tema constante en la naturaleza, es la temática reflejada por **Cipriano Pastrano**⁹ al fotografiar a los buitres procurándose su alimentación y aprovechando esta circunstancia para ofrecer una imagen distinta a la habitual de estas aves, que por su mala prensa han sido perseguidos y maltratados.



Pese a ser animales tímidos e inofensivos, su supervivencia, se ve en peligro no sólo por su persecución, sino por la destrucción del ecosistema en el que se desenvuelven. Las fotografías hacen hincapié, en la espléndida labor de limpieza que realizan y por lo tanto en la necesidad de protegerlas tanto directa como indirectamente.

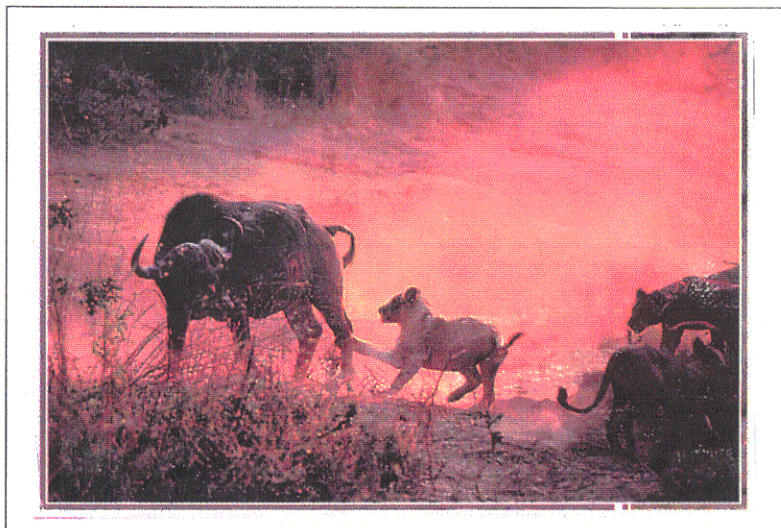
⁷ "Blanco y Negro", 17 de noviembre de 1996.

⁸ "Blanco y Negro", 29 de enero de 1995.

⁹ "Blanco y Negro", 13 de octubre de 1996.



Fotografías más clásicas en relación a este tema de la lucha por la vida son las del naturalista **FranHoís d' El-bee**¹⁰ tomadas en el Parque Nacional de Zambia donde vemos la lucha entre unos leones y un búfalo. Las imágenes dejan bien clara la necesidad de protección del sistema natural complejo, al poner de manifiesto que la vida de unos seres depende de la existencia de otros.



Aunque se necesite que unos seres mueran para que otros vivan no ha de hacernos pensar en ello como en una situación dramática que habría que cambiar sino más bien en que hay que proteger el conjunto dada la interrelación de todas sus partes para que el curso de la vida sea una realidad.

¹⁰ "Blanco y Negro", 18 de septiembre de 1994.

La supervivencia, se sustenta también en otra importante función de los seres, que es la reproducción, y ésta es posible reflejarla como **José Luis Rodríguez**¹¹ captando el complejo y espectacular cortejo de las avutardas o como **Cyntia Mossy Martón Colbeck**¹² que fotografían en el Parque Nacional de Amboseli en Kenia escenas del nacimiento de un elefante. Imágenes que por cierto gracias a la fotografía somos capaces de contemplar, ya que incluso son muy difíciles de ser observadas por los propios naturalistas que trabajan en ese parque.

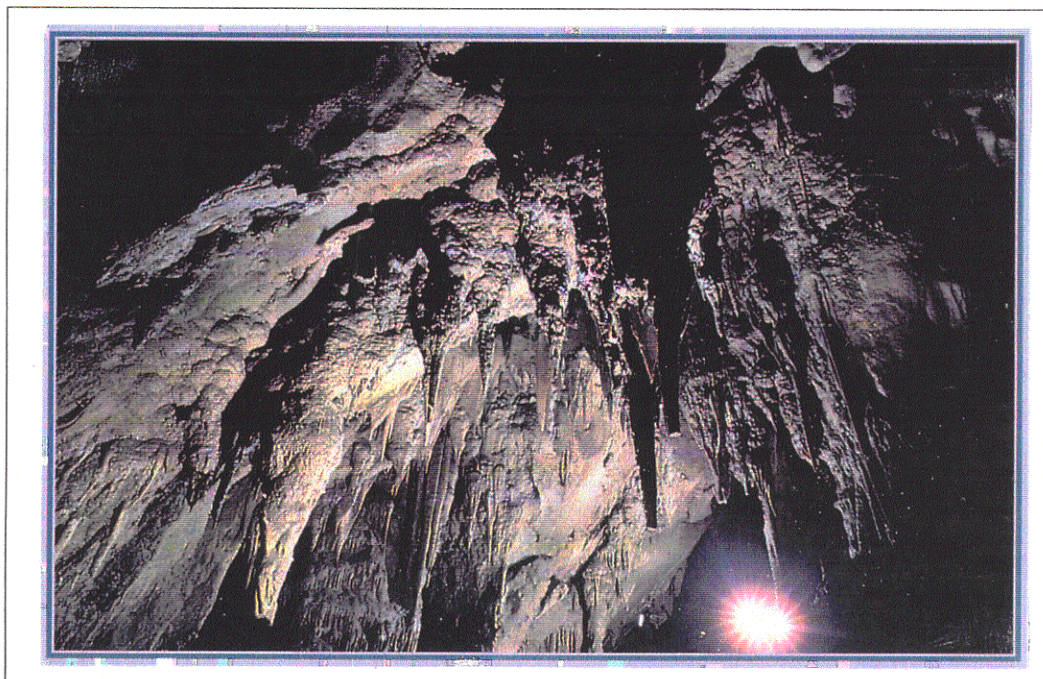


La fotografía nos permite ser testigos de acontecimientos difícilmente observables sobre el terreno, o que suceden en espacios de difícil acceso para la mayoría de nosotros; éste es el ejemplo de las imágenes de **Antonio Manzanares**¹³ que desveló el misterio de la cueva de Guácharo, que posee un ecosistema considerado único en el mundo por sus características.

¹¹ "Blanco y Negro", 6 de octubre de 1996.

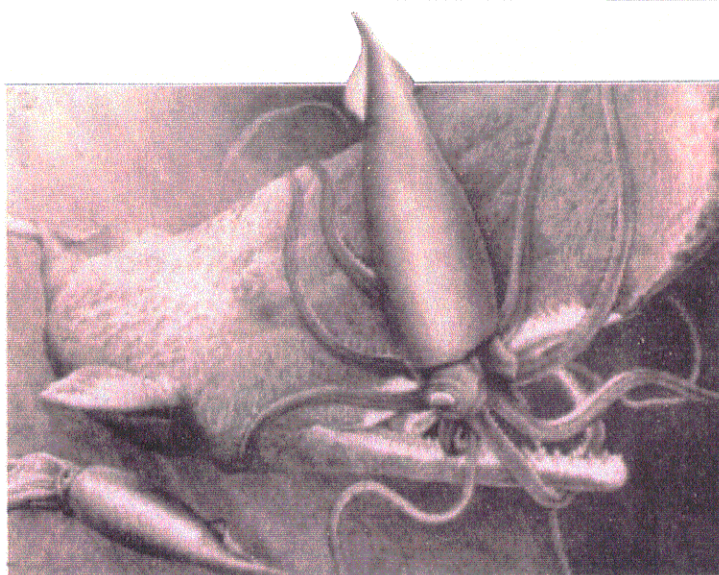
¹² "Blanco y Negro", 13 de marzo de 1994.

¹³ "Blanco y Negro", 16 de octubre de 1994. El guácharo es un pájaro que da nombre a esta cueva que está en el valle del Caripe, al norte del Estado de Managua en Venezuela.



Otros sucesos difíciles de ser observados por una persona normal son los que acontecen en las oscuridades y que Antonio Manzanares¹⁴ nos facilita tras un alarde de paciencia y experiencia, fotografiando a los murciélagos, a los que les sucede algo parecido a los buitres, que por su mala fama han sido perseguidos, quizás por desconocer que su labor por ejemplo de control de plagas de insectos es enormemente beneficiosa para el hombre.

Puede pasar que algunas cosas sean tan difíciles de ver, que lleven a algunas personas a hacer de su búsqueda el objetivo principal de su vida. Tal es el caso de **Clyde F.E. Roper**¹⁵ biólogo del Ins-



¹⁴ "Blanco y Negro", 28 de agosto de 1994.

¹⁵ "Blanco y Negro", 9 de febrero de 1997.

tituto Smitson, que lleva 20 años intentando fotografiar al Architenthis, que es un calamar gigante de unos 20 metros de largo y al que aún nadie ha sido capaz de ver ni fotografiar y que vive en las profundidades marinas, pero del que se tiene conocimiento por restos encontrados en los aparatos digestivo de algunos cachalotes a los que les resultan ser una importante fuente alimenticia.

Imágenes que nos muestran las penurias por las que pasan algunos animales, nos dan idea de la fragilidad de la vida, y ésto queda bien reflejado por **Chistophe Ratier**¹⁶ en fotografías del Parque Nacional de Serengueti (Tanzania) donde vemos el sufrimiento de un león a causa de un virus que no sólo le produce la muerte a él sino que está diezmando la población de leones en esa zona.



¹⁶ "Blanco y Negro", 18 de diciembre de 1994.

Curiosamente, nuestros desperdicios, cloacas etc, lo que constituye parte de la contaminación del medio y resulta pernicioso para gran parte de la naturaleza, resulta ser al tiempo el hogar y fuente de riqueza y vida para algunos seres, las ratas. Así queda reflejado por **Cipriano Pastrana**¹⁷ junto con otros naturalistas, biólogos y expertos en control de plagas en un trabajo que dió lugar a una serie televisiva emitida por TVE *Fauna Callejera*.

Sin embargo las actividades humanas, resultan en la mayor parte de las ocasiones, muy negativas para el medio y sus otros habitantes. Las fotos de **Luis Miguel Ruiz**¹⁸ de carácter didáctico o científico sobre los anfibios españoles, hablan además, o denuncian, algunas de nuestras formas de proceder que matan a esa parte de nuestra fauna: automóviles, coleccionistas, vertidos de especies nuevas en los medios acuáticos, desecaciones artificiales, etc.

En el terrero de la fotografía que tiene caracteres ecológicos, la función de denuncia juega un importante papel, pondremos algunos ejemplos:

L.M. Ruiz Jordán¹⁹ sobre la temática de las cigüeñas y sus migraciones, añade fotografías, que denuncian la necesidad que estas aves tienen, de instalarse en lugares poco bellos y sobre todo de alto riesgo para sus vidas. Así, torres industriales que vierten a la atmósfera toneladas de polución, vertederos o tendidos eléctricos se convierten en trampas mortales para ellas.



Las fotografías de rapaces de **Antonio Manzanares**²⁰ muestran la elegancia de estas aves al tiempo que denuncia la muerte de muchas de ellas a causa

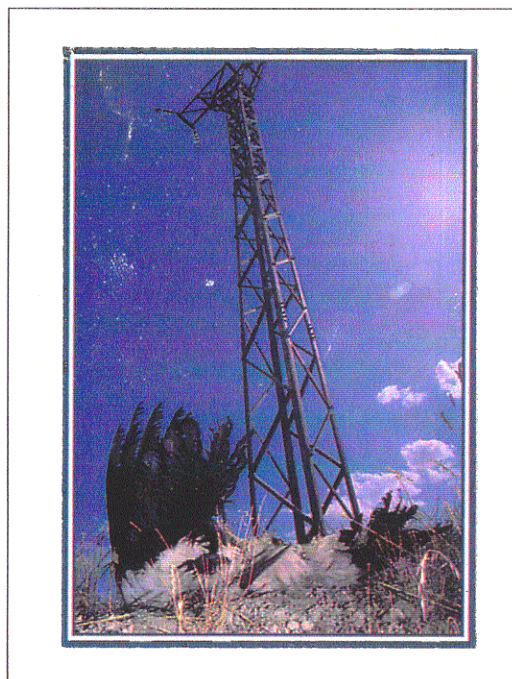
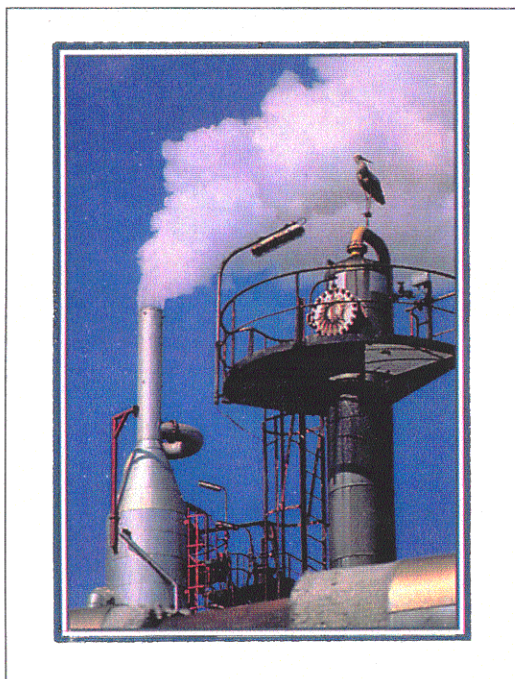
¹⁷ "Blanco y Negro", 3 de abril de 1994.

¹⁸ "Blanco y Negro", 26 de mayo de 1996.

¹⁹ "Blanco y Negro", 5 de febrero de 1995.

²⁰ "Blanco y Negro", 9 de junio de 1996.

(según la SEO) de la persecución directa con disparos o venenos o electrocución en tendidos eléctricos. A estas causas hay que añadir también la destrucción de su hábitat y las malas prácticas de algunos excursionistas o de escaladores ignorantes.



Jorge Sierra²¹ y Cipriano Pastrano²² abordan la temática del lobo, aunque desde perspectivas diferentes. El primero, parte de una visión dulce o amable, positiva del lobo, que comunica necesidad de protección, mientras el segundo, elige duras fotografías de cacerías, torturas etc.. a los lobos que denuncian prácticas bastante habituales en nuestra sociedad "civilizada" y que han llevado a estos predadores que se sitúan en la cima de la pirámide ecológica al borde la extinción.



Para la transmisión de estas dos posturas se han elegido primeramente temáticas bien diferenciadas. En un caso, el tema siempre es el lobo en

²¹ "Blanco y Negro", 6 de febrero de 1994.

²² "Blanco y Negro", 23 de febrero de 1997.

libertad, rodeado de su hábitat natural en el que se pone tanto énfasis como en el retrato del propio animal; parejas de lobos en celo, cachorros confortablemente instalados en la madriguera o con su madre, o lobos alimentándose. Siempre escenas de vida. Por el contrario la segunda postura elige temáticas como los despojos de un lobo muerto y ya casi convertido en esqueleto, un camarero de una cafetería mostrando orgulloso la cabeza de un lobo disecada que le sirve de trofeo o decoración, un grupo de cazadores en actitud festiva preparando la comida campestre entre batida y batida, un lobo recién muerto al que aún brota la sangre que se advierte aún fluida, un bodegón a base de escopetas de caza y lobos convertidos en trofeos disecados.



El punto de vista del fotógrafo también es radicalmente distinto, así en el primer caso la cámara se sitúa casi siempre delante del lobo y éste casi mira al fotógrafo haciéndolo presa de cierta complicidad. Muchas veces la cámara se sitúa por debajo del animal creándose un contrapicado que psicológicamente nos hace percibir al lobo



como un ser poderoso. En el segundo caso, si el animal se muestra muerto en el suelo claramente se produce un picado que le empequeñece; en ningún momento el fotógrafo está frente a la cara del lobo, siempre de perfil y sin complicidad. Las fotografías de **Jorge Sierra** tienen al lobo como personaje central, en las de **Cipriano** el hombre se presenta como protagonista, captando más la atención.

Por supuesto, las fotos de Cipriano son poses, lo cual permite encuadres más estudiados y dada la proximidad al modelo, la nitidez con la que éste es captado es mayor. Sobre todo, en lo que respecta a la profundidad de campo; es decir, Jorge tiene que sorprender y esto ha de realizarse desde la lejanía, utilizando objetivos de largo alcance, lo cual reduce la profundidad de campo, haciendo en algunos casos bastante crítico el punto de enfoque. Además algunas imágenes en las que la iluminación asistida no es posible y la luz ambiente es escasa, la obligación de abrir el diafragma impide enfoques tan ajustados como los de Cipriano.

La atmósfera en la que se trabaja por lo tanto es distinta; a la búsqueda de texturas suaves se oponen los altos contrastes de Cipriano, y a los bucólicos efectos que producen unas hierbas del primer plano difuminadas tras las que aparece un lobo, se opone lo inmediato y frío del animal en el suelo y sin vida.

Pero sobre todo, hay un recurso que se hace especialmente visible, es la utilización del color por parte de Jorge Sierra, procurando sacar el mejor partido, el más sugerente, el más emotivo, salvaje y vivo. Fotografías en las que la nieve es azulada, o la hierba muy verde, o las flores contrastan con sus tonos blancos o amarillos sobre su entorno. En oposición a esto, Cipriano elige la fotografía en blanco y negro, algunas de contraste acusado, y otras con predominio de una atmósfera gris que no expresa sino lo muerto, lo trágico, lo primitivo.

Es posible que el impacto y el dramatismo de estas imágenes está reforzado por el empleo de la fotografías en blanco y negro, sin embargo, reportajes como el de **Yuri Kozyrev**²³ el color de la fotografía no resta un



²³ "Blanco y Negro", 17 de abril de 1994.

ápice de dramatismo, brutalidad y denuncia a determinadas prácticas.

Yuri Kozyrev, se sumó a una expedición rusa que supuestamente tenía carácter científico y "pretendía" estudiar el impacto de la contaminación en el Mar Caspio. Con la excusa de hacer un reportaje sobre profesiones poco frecuentes, se embarcó en una expedición que en realidad tenía como misión la caza de focas. Como estas focas sólo



eran buscadas por sus pieles, la forma de matarlas no era precisamente muy ética sino más bien todo lo contrario, cruel y bárbara. Las fotografías tomadas gracias al desconcierto reinante entre los cazadores denuncian no sólo la matanza de algunas focas, sino el cruel exterminio de algunas especies con el único objetivo del beneficio económico.

Sin necesidad de marcharnos al mar Caspio, en nuestro país, también es posible encontrar tema para fuertes imágenes de denuncia, y así lo hace Cipriano Pastrano²⁴ en una serie de fotografías de un artículo titulado *La Ley seca*. El encabezamiento del reportaje nos da una idea de lo denunciado también a través de la fotografía:

*“Esto es España. Unas imágenes que duelen en la mirada, una fotocopia cruel de los desiertos del continente africano. Una tierra yerma, reseca, que avanza como un cauce desde el Sur. Desde Almería a Teruel. A Murcia. A Madrid. Los incendios forestales - casi trescientas mil hectáreas arrasadas en lo que va de año - y la pésima gestión del suelo han convertido el 15 por 100 de nuestro territorio en un puro erial. Sólo es el principio de un futuro de naturaleza muerta. Mírenla: esta es la España que agoniza bajo el sol”.*²⁵

²⁴ “Blanco y Negro”, 31 de julio de 1994.

²⁵ Texto de Juan Francisco Alonso y Miguel Angel Barroso.

Después de ésto, conviene recordar las palabras de Antonio Manzanares "*Se ama lo que se conoce*"²⁶.

Por otra parte, se puede destacar también, el hecho de que la fotografía es un medio, que hace que nos sintamos "poseedores" de aquello que retratamos, aunque no sea en el sentido estricto de la posesión.

El mero hecho de conocer no nos resulta suficiente, y se puede a través de la fotografía captar y poseer parte de lo que nos rodea, provocándose de esta manera un desarrollo de la fotografía y el video submarino²⁷, que es extrapolable a otras especialidades fotográficas. Se dice en este artículo, que es creciente el número de aficionados a la fotografía y al video submarino, que se sumergen para obtener sus preciados y aparentemente inocentes trofeos: las imágenes.

Es muy posible, que muchos de ellos, sean amantes de la vida submarina, sin embargo sus actividades pueden llevar a producir problemas en muchos seres, e incluso en ecosistemas completos. El inmiscuirse activamente en la vida de los habitantes marinos, dejando de ser un simple observador, o el sujetarse sólidamente al substrato, rompiendo a veces su apoyo si hay corriente, puede llegar a producir un impacto en el medio.

3.1.3.- Concursos fotográficos y normas a seguir por el fotógrafo.

Por otra parte, hemos de pensar, que el primer paso para proteger y respetar la naturaleza es conocerla, y esta afición facilita precisamente ese conocimiento.

Actualmente, proliferan, los concursos de fotografía para aficionados en los que se presentan todo tipo de obras. Algunas reflejan nuestra falta de respeto hacia el medio, otras lo retratan con el deseo de ser meramente observadores, y disfrutando de la realidad que hay enfrente. Sin embargo, también hay quien justifica sus actos con tal de conseguir imágenes al precio que sea, y puede que simplemente para ganar un premio.

²⁶ "Blanco y Negro", 22 de septiembre de 1996.*Antonio Manzanares recuerda este proverbio cuando se le pregunta porqué empezó a fotografiar la Naturaleza. El suyo es un ejercicio de paciencia infinita, de saber intuir el tiempo y el lugar para atrápar, en un visto y no visto, imágenes íntimas y personales del comportamiento de los seres vivos. Lo mejor de su obra ha sido publicado en el libro *La Naturaleza en España. Los espacios naturales protegido* (Lunweg Editoriales).

²⁷ SCUBA (p. 47-50) nº 29 de diciembre de 1996.

A este respecto, se publicaron ²⁸ unas normas de comportamiento que habrían de ser aplicadas tanto a la fotografía submarina a la que nos referíamos antes como cualquier tipo de fotografía de la naturaleza.

Estas normas son:

Todos nuestros actos en la naturaleza deben estar presididos por el respeto a la vida de las plantas y animales. La regla básica de los fotógrafos naturalistas es: "la seguridad del sujeto es más importante que la obtención de la fotografía". Además es necesario observar las leyes de protección u observación de la naturaleza existente en cada país que visitemos. En muchos de ellos, incluido el nuestro, es necesario la obtención de un permiso para fotografiar algunas especies animales o trabajar en ciertos parques o zonas de reserva. También es conveniente solicitar autorización al trabajar en propiedades privadas.

Otras normas que debe seguir el fotógrafo naturalista son:

- No revelar la localización de especies raras o amenazadas.
- No arrancar plantas o mantener en cautividad animales escasos para fotografiarlos en casa.
- No capturar animales durante la época de cría para la realización de fotografías de estudio.
- No empezar a fotografiar aves raras con hide²⁹ sin haber adquirido antes experiencia suficiente con especies más comunes.
- No levantar hides en lugares donde atraigan la atención de personas hacia algún nido. A veces es necesario el camuflaje del hide, y se tiende a esconderlo más de la gente que de los animales.

Los concursos de fotografía de la naturaleza, son promovidos por revistas en algunos casos especializadas en naturaleza como "SCUBA", "Natura", "Apnea" etc, o por otras conocidas de carácter general como "El País" por ejemplo. Editoriales, instituciones públicas o privadas también favorecen este

²⁸ "Integral" nº 153 p. 262 (38).

²⁹ Hide.- es una construcción de camuflaje que se adapta a las condiciones específicas del lugar y momento, donde el fotógrafo realiza una labor de espera, hasta que el acontecimiento deseado suceda.

tipo de certámenes o concursos. Algunos ejemplos podrían ser:

- Certamen fotográfico. Medio Ambiente de Colmenar Viejo³⁰.

En este artículo se puede leer:

"El Ayuntamiento de Colmenar Viejo convoca el Certamen fotográfico Medio Ambiente 1995 abierto a cuantos lo deseen, el tema será el canto a la naturaleza así como la crítica a la degradación ambiental"

Este primer certamen lo ganó **Xosé Varela Vilarinho**³¹ y dió lugar a una exposición en la Casa de la Cultura, Sala de Arte Picasso de Colmenar Viejo.

- La Editorial Planeta³² a partir de su colaboración en la exposición de la "National Geographic Society"³³ convocó el concurso "El Poder de la imagen" (naturaleza, ciencia, antropología, descubrimiento, etc...).
- Concurso de fotografía³⁴. Para jóvenes menores de 30 años que hayan realizado algún viaje a través de la oficina de TIVE (Oficina de Turismo Juvenil del Gobierno de Madrid). Temática: deportiva, turística, humana, cultural y ECOLÓGICA.
- Concurso Foto Denuncia 96. SCUBA³⁵. En esta convocatoria se puede leer:

³⁰ "El Punto de las Artes", del 7 al 13 julio 95, p. 20.

³¹ "El Punto de las Artes", del 6 al 12 octubre 95, p. 26.

³² "El Punto de las Artes", del 13 al 19 de octubre 95, p. 30.

³³ "El Punto de las Artes", del 13 al 19 de octubre 95, p. 9. El objeto de esta exposición queda reflejado en este artículo de la siguiente manera:

"Naturaleza, hombre, el mundo a través de los fotógrafos de la "National Geographic Society" Exposición de 107 fotografías de los últimos 10 años en el Centro Cultural de la Casa de Vacas del Retiro de Madrid presentada por Editorial Planeta".

"La naturaleza y los bienes patrimoniales; los reinos de la naturaleza, razas, costumbres, ritos y mitos. Ese instante que lo dice todo. Es un conjunto de secuencias de la creación, suelo, cielo, agua, plantas, animales y el hombre. Afanes y desencantos".

³⁴ "El Punto de las Artes", del 20 al 26 octubre 1995, p 23.

³⁵ SCUBA "La revista de Buceo", de 28 de Noviembre de 1996.

**Este año TECNOMAR BUB pretende nuevamente mostrar fotografías denunciando esas conductas a veces involuntarias, que degradan peligrosamente nuestra fauna y flora marina, con la que tanto disfrutamos en nuestro tiempo de ocio”.*

Y en la segunda de las bases se dice:

“Las fotografías deberán ser efectuadas en el litoral español, el tema. “Contaminación en nuestras aguas”.

- "Fotografías de denuncia"³⁶.

En este caso es la organización ecologista ERA-Aedenat, (en su delegación de la Rioja) quien organizó el que ya era su 51 concurso fotográfico de denuncia ecológica.

- "Naturaleza y deportes"³⁷. Es una parte temática de un concurso fotográfico que contemplaba otras modalidades o especialidades. Y se publicita argumentado lo siguiente:

“Naturaleza y deportes.- El medio ambiente, el entorno, las especies en peligro y el futuro del planeta están de moda. En ese horizonte, este apartado no tiene límites. La vida animal, la ecología, los paisajes, la ciencia y técnica, la aventura, los viajes son sus protagonistas ...”.

- También la revista “Natura”, promueve concursos de este tipo, y en 1996 en colaboración con Kónica, promovió la XIV edición de su certamen con tema único, la naturaleza, en cualquiera de sus manifestaciones, incluyendo aquellas en las que el hombre sea protagonista.

Como vemos, el horizonte de la fotografía y la ecología es inmenso, y podríamos seguir poniendo ejemplos casi sin límite y dando nombres de importantes fotógrafos como **Covadonga de Noriega³⁸**, **Véronique Hémerly** y

³⁶ “El País Semanal”, 29 de septiembre de 1996.

³⁷ “El País Semanal”, 7 de julio de 1996.

³⁸ “Periplo”, nº 90, año XVI, pp. 59 y siguientes.

Michel Escobar³⁹, franceses pero que ahora viven en España, **Francisco Márquez⁴⁰**, **José Luis Rodríguez⁴¹**, **Francisco Candela y Hugo Geiger⁴²**, **Juan Antonio Fernández⁴³**, **José Luis González Grande⁴⁴**, **Pedro Coll⁴⁵**, **Jorge de Vergara⁴⁶**, **Tino Soriano⁴⁷**, **Lucio Ruiz Pastor⁴⁸**.

Incluso artistas como **Terry Braunstein⁴⁹**, ha llegado a exponer fotografías de carácter ecológico en espacios artísticos como ARCO-97.

Normalmente utiliza el fotomontaje, para configurar sus imágenes, a las que actualmente introduce procedimientos informáticos para sacar a la fotografía fuera de contexto, tanto en lo que respecta a sus argumentos como en lo formal. Sus temáticas siempre reivindicativas giran en torno al papel de la mujer en la sociedad contemporánea, los problemas de la adolescencia, o los efectos ecológicos de la guerra nuclear, conformando su serie (Nuclear Summer), de la que expuso en la citada exposición algún ejemplo.

³⁹ "Periplo", nº 89, año XV.

⁴⁰ "Periplo", nº 88, año XV.

⁴¹ "Periplo", nº 87, año XV.

⁴² "Periplo", nº 84, año XV.

⁴³ "Periplo", nº 83, año XIV.

⁴⁴ "Periplo", nº 95, año XVI.

⁴⁵ "Periplo", nº 91, año XVI.

⁴⁶ "Periplo", nº 99, año XVII.

⁴⁷ "Periplo" nº 94, año XVI.

⁴⁸ "Periplo" nº 92, año XVI.

⁴⁹ "El País", 15 de febrero de 1997, p. 13.

3.2.- DIBUJO E ILUSTRACIÓN

El estudio de temas relacionados con la ecología me ha permitido darme cuenta de que una parte importante de la información transmitida en muchos medios se hace a través del dibujo.

No es éste el lugar más apropiado para hacer un análisis del dibujo en el que se estudien los formatos, los soportes, los materiales, las posibilidades plásticas, los recursos, las relaciones con otras formas creativas, la repercusión en la sociedad, etc. Más bien nos proponemos dejar constancia, de que es un medio ámpliamente utilizado por los creadores y por aquellos que entienden que una imagen tiene gran capacidad comunicativa.

Es posible que el dibujo sea una de las formas plásticas que mejor y más abundante relación tengan con el fenómeno de la ecología, y ésto me conduce a preguntarme: ¿cuáles son las características que hacen del dibujo un medio tan idóneo para transmitir mensajes ecologistas?.

Para resolver esta pregunta me propongo hacer un test al “dibujo ecológico” con el fin de extraer algunas conclusiones. Sin embargo, algunas cualidades del dibujo son fácilmente detectables incluso antes de proceder a su examen.

- El dibujo es un medio de fácil acceso para todas las personas, así es que es susceptible de ser utilizado no sólo por profesionales, sino por parte de cualquiera que tenga algo que decir. Con ésto no se pretende dar la idea de que todas las personas son capaces y menos desde la inexperiencia, de realizar grandes dibujos, pero sí es cierto que el medio ofrece gran cantidad de posibilidades, desde la sofisticación técnica, conceptual y plástica, hasta la máxima esquematización y sencillez en su proceso.
- El dibujo “puede” ser un medio rápido en su ejecución y es tremendamente expresivo y comunicativo.

Estas características permiten que un dibujante pueda llegar a tener una gran producción, que le permita abordar muchas temáticas en espacios breves de tiempo.

Además el tema ecológico no puede permitirse bajo determinados puntos de vista, la ambigüedad y la falta de comunicación. El dibujo, concreto, expresivo, es capaz de ser accesible a un gran público, incluso aunque éste ignore el valor plástico de lo que está observando.

- El dibujo permite proponer escenas o situaciones que van desde el máximo realismo hasta las más imposibles, desde las más directas hasta las más irónicas y críticas.
- El dibujo es susceptible de ser reproducido indefinidamente sin merma en algunas de sus pretensiones.

Este último detalle es especialmente importante, ya que un tema básico en el campo de la ecología es, además del estudio de la naturaleza, de las acciones concretas de motivación, protesta o colaboración con el medio, su difusión.

La ideología ecologista necesita transmitirse al mayor número de personas posible, necesita para cumplir sus objetivos que todos estemos concienciados de la importancia del tema, y utiliza además de la palabra y de otros recursos plásticos el dibujo como excelente medio que, además de las cualidades antes mencionadas, tiene la virtud de ser fácilmente reproducido.

3.2.1.- Test al dibujo ecológico.

El estudio exhaustivo del dibujo en el contexto de la ecología resultaría exagerado para nuestros propósitos, sin embargo el obviarlo dejaría una laguna importante en nuestro trabajo.

Presentamos a continuación una muestra del test que hemos hecho al dibujo de ideología ecologista y del que nos hemos dado cuenta que ocupa un amplio abanico de espacios y adopta formas muy diversas.

Los espacios bien pueden ser interiores, portadas o contraportadas de cualquier tipo de publicación, libros, revistas, cómics, documentos científicos, etc., en gran parte con una utilidad ilustradora.

Por su parte los formatos pueden ser de carácter esquemático, descriptivo de una realidad, en clave de cómic, chiste o tira más o menos cómica, logotipos, carteles, pegatinas, mapas, etc..

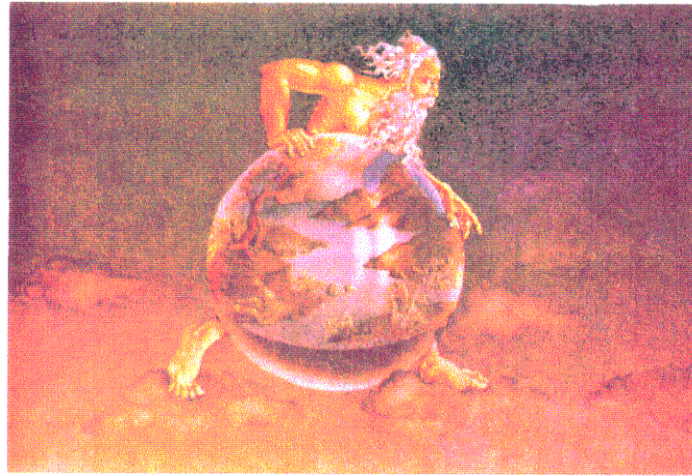
Nuestro test se articula en torno al agrupamiento de los ejemplos teniendo en cuenta básicamente las temáticas abordadas.

Así encontraremos cómo algunos prefieren hacer hincapié en el problema ecológico como un fenómeno de dimensiones planetarias, otros encontrarán en la energía nuclear un riesgo para nuestra supervivencia, etc.

3.2.2.- Test (Comentarios e Ilustraciones).

3.2.2.1.- A partir de la interpretación de la ecología como un problema de carácter planetario.

- Necesidad o deseo de retorno al "Paraíso perdido".

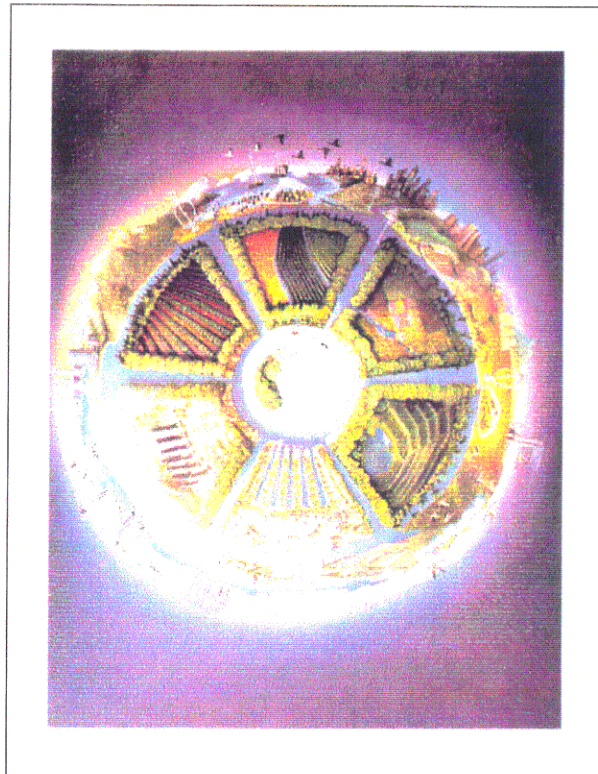


- La salud del hombre es un reflejo de la salud de la Tierra. (**Heráclito**, año 540 a de J.C.).

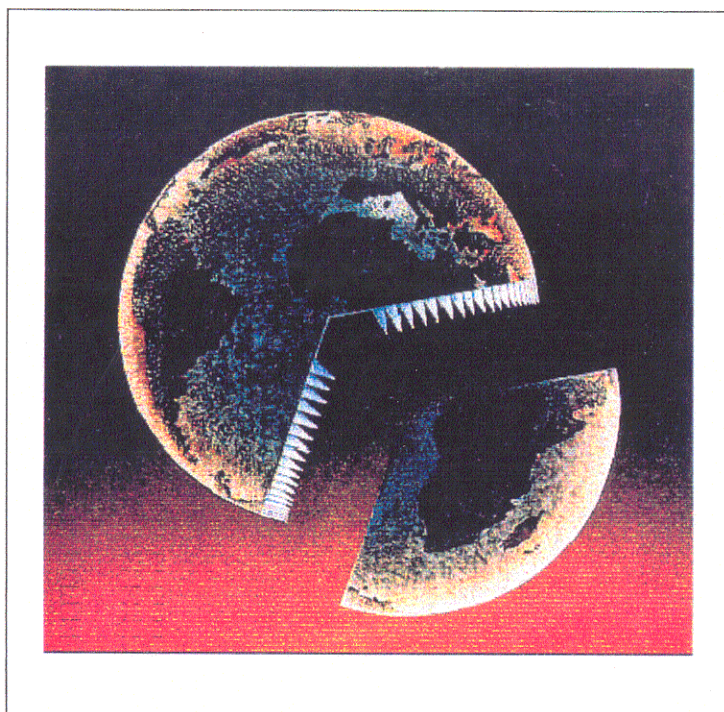


La salud del Hombre es un reflejo de la salud de la Tierra.
Heráclito (año 540 a. de J.C.)

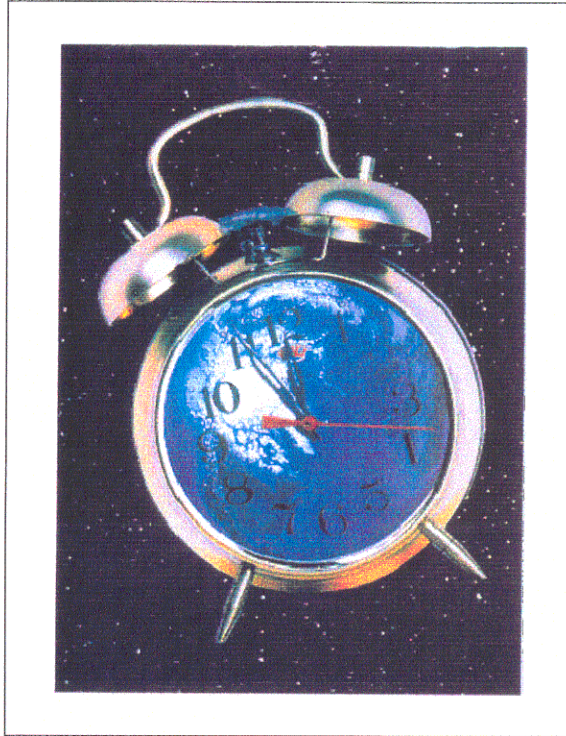
- El hombre organiza la Tierra sin dar cabida a otros seres ni a otras actividades que no le resulten útiles.



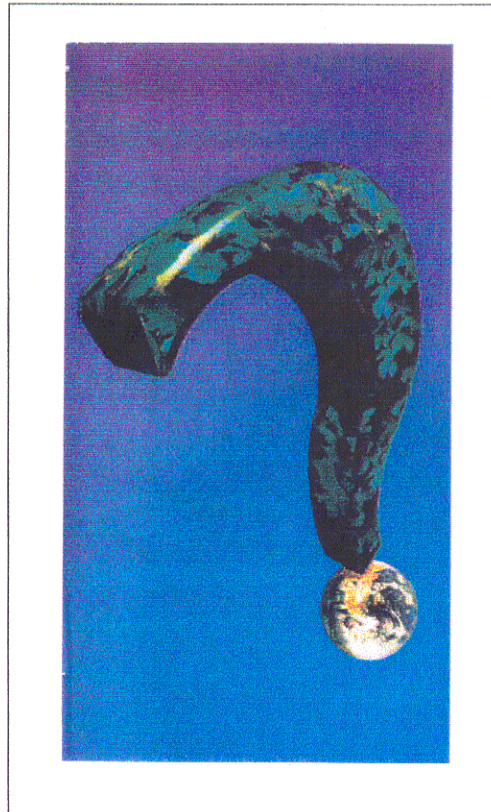
- La Tierra, en tanto que adquiere caracteres humanos resulta ser nociva para sí misma.



- Visión catastrofista del planeta, alertando sobre el hecho de que sus "horas" están contadas. (**Bany Blackman**).



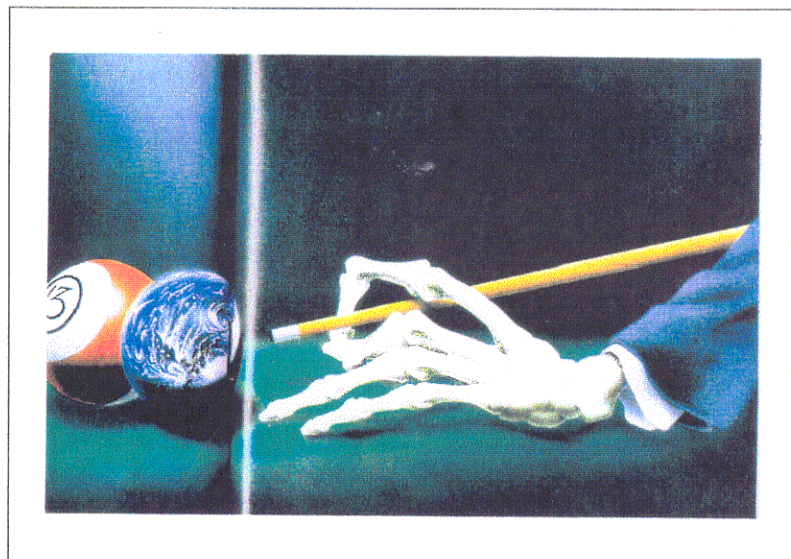
- El futuro del planeta resulta ser un interrogante (**Ron Lovey**).



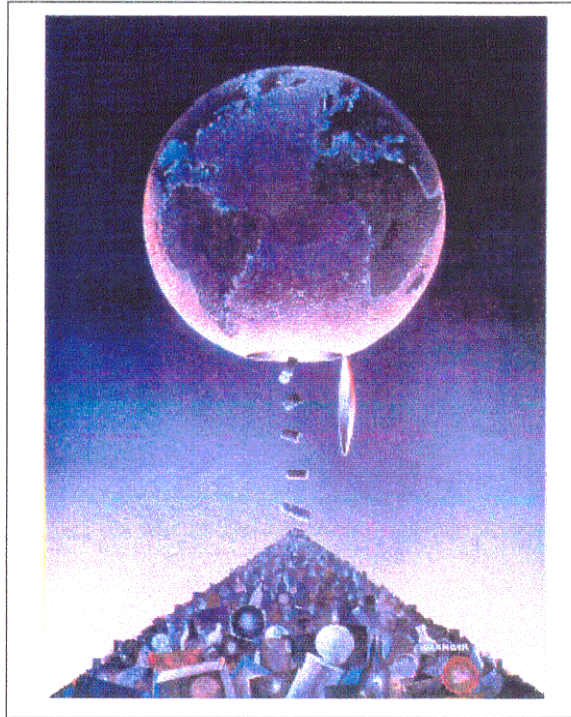
- El mundo representado con características de rostro humano, muestra el dolor que se le produce, soltando una lágrima.



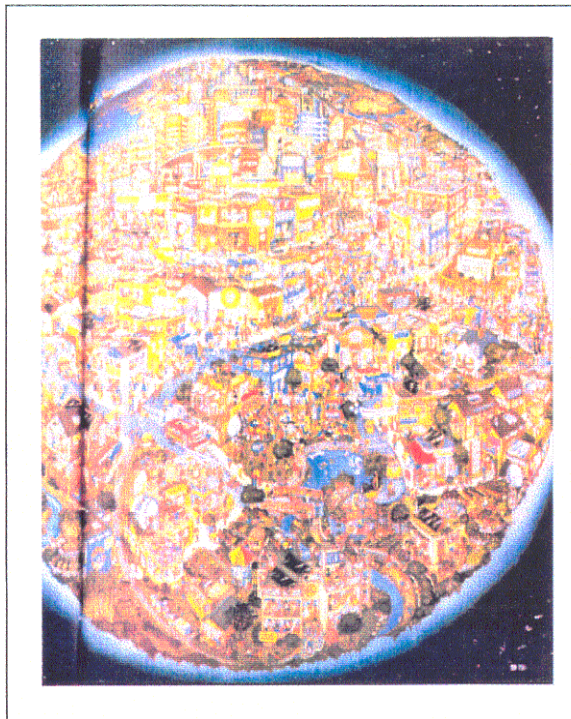
- La Tierra resulta ser objeto de un juego peligroso en manos del hombre, y abocada a chocar contra la mala suerte. (T. Kamiya).



- Nuestro planeta es despojado continua y masivamente de parte de sí mismo, agotándolo al no tener en cuenta la importancia de las actividades recicladoras de productos. (**Granger**).



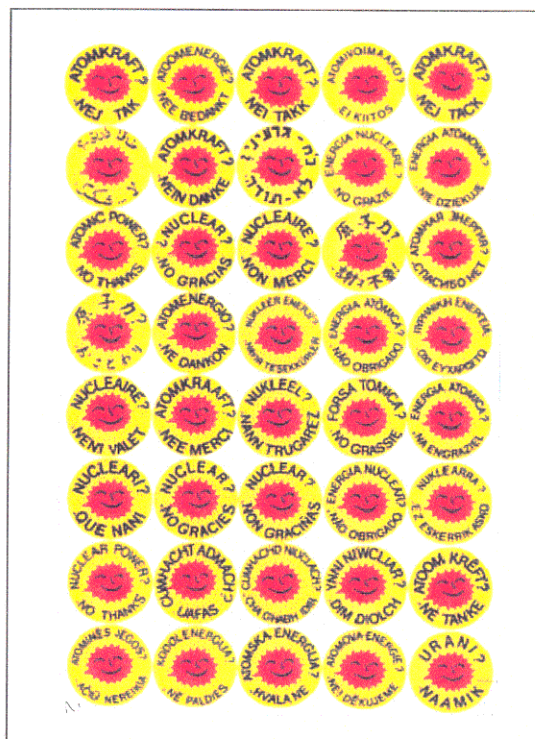
- El Peace Trek de **Joel y Diane Schatz**, nos presenta un planeta abarrotado de humanos y de obras de éstos, sin permitir la existencia de todo lo que no tenga una utilidad inmediata.



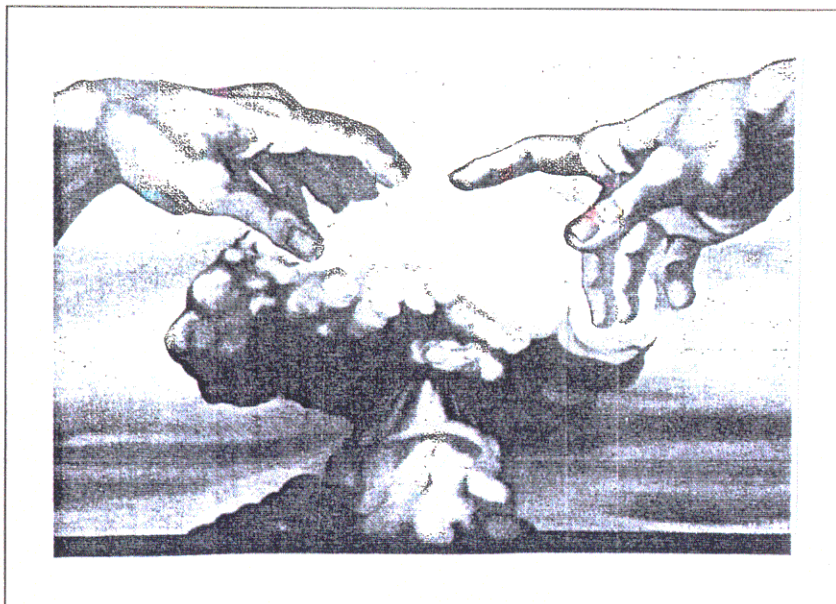
3.2.2.2.- Energía Nuclear.

La energía nuclear es uno de los temas en el que más se ha trabajado, no sólo por parte de los grupos ecologistas, sino también por parte de dibujantes, ilustradores y diseñadores.

- *El Sol sonriente*: Diseño original de la danesa **Anne Lund**. Apareció primeramente en Danés, y finalmente en Groenlandés. Entre los dos se tradujo a 40 idiomas diferentes, ocupando el castellano el décimo lugar.



- Fusión de imágenes clásicas (como la mano de Dios y de Jesús de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel) con la imagen de la bomba atómica, estableciendo ésta un tercer poder (¿Juicio Final?). Con un carácter muy pictórico.



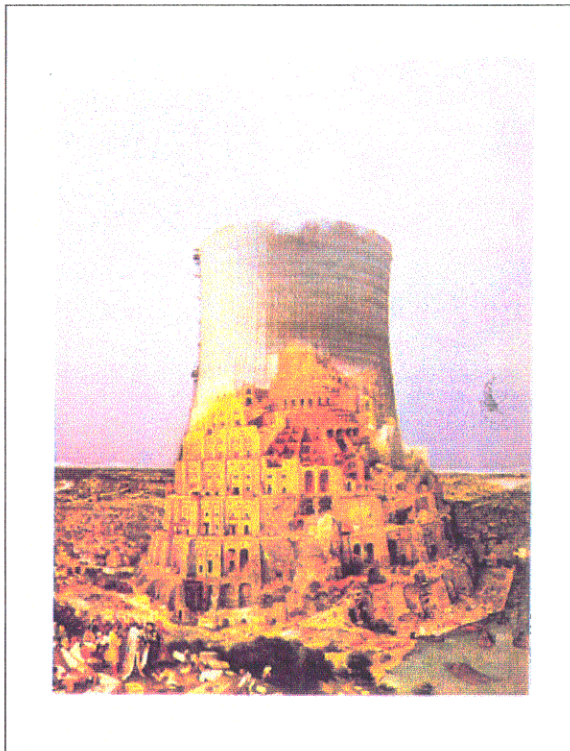
- Utilizando el humor, se plantea el desastre nuclear como algo definitivo y destructivo al máximo.



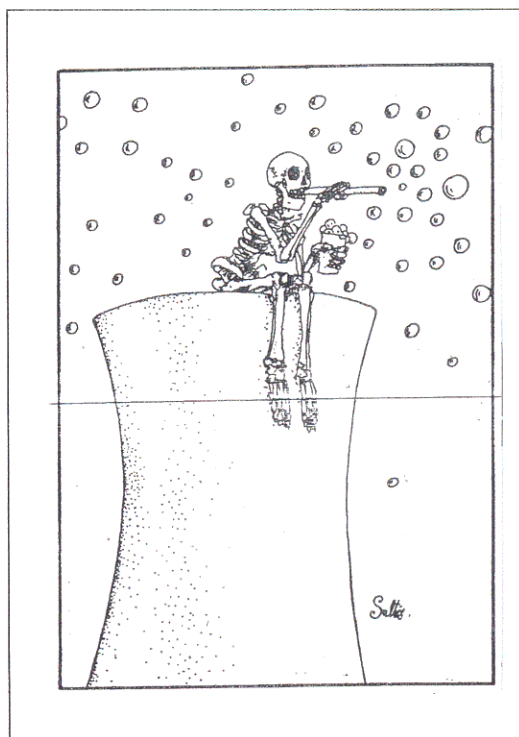
- También utilizando clave de humor, **Carrol Simpson** (1983) nos habla de la energía nuclear con un sentido fálidamente económico.



- La producción de energía nuclear como edificadora de nuestra civilización, a la vez que destructora de la misma.



- En clave de humor (negro) se nos propone la producción de las centrales nucleares como una macabra actividad (**Saltés**).



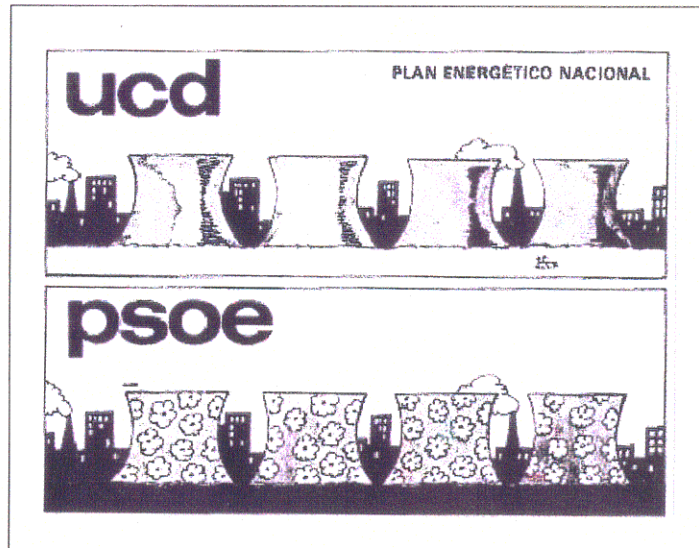
- **Barbé** hace uso de la ironía haciéndonos reflexionar sobre el hecho de que los problemas que la energía nuclear nos plantea no se pueden resolver a base de respuestas ingenuas.



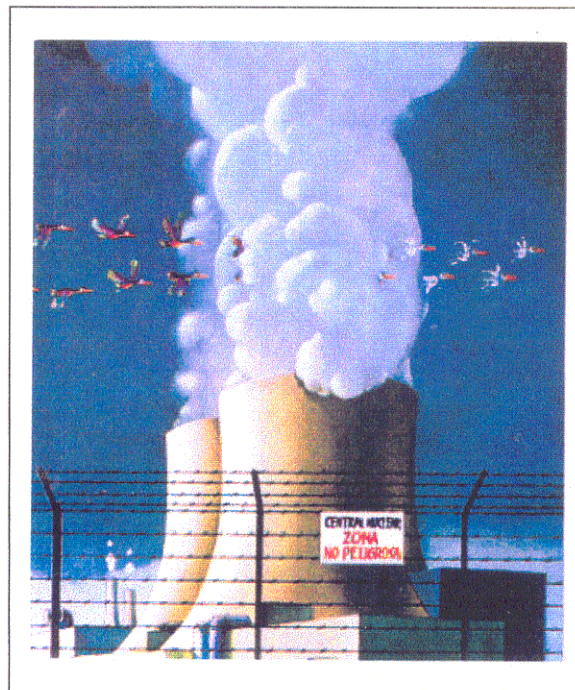
- En una imagen a modo de cartel, plena de simbolismo e incluyendo leyenda, se relaciona el poder destructivo de la energía atómica, con la bandera norteamericana y con la apacible vida en la naturaleza de los habitantes de las Islas Marshall, quienes aunque den la espalda a la realidad, no por eso dejará de afectarles.



- Escepticismo político que supone que gobierne quien gobierne su dinámica en el terreno energético es la misma, aunque algunos sean capaces de disfrazarla.



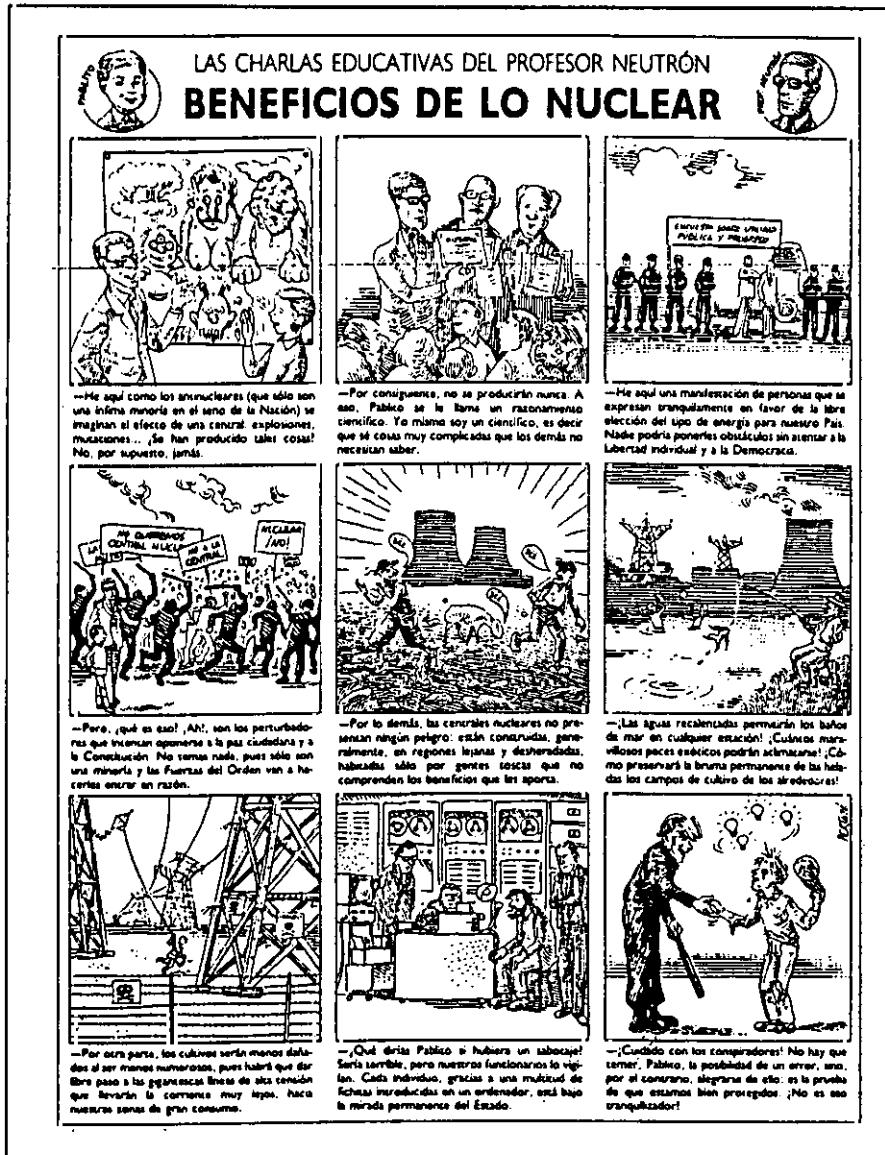
- Se alerta, ante la falsedad de determinadas publicidades que destacan la inocuidad de la producción nuclear.



- **J. Rafal**, sobre la utopía nuclear, nos advierte de una realidad catastrófica, aunque sea posible reflejarla como maravillosa.



- Por su parte **Pertuzé**, en una página de viñetas con texto, hace una crítica, con gran dosis de ironía, sobre la energía nuclear. A ésta la asocia a la idea de la ciencia, de la protección civil, de la política, la agricultura, el ocio, ...

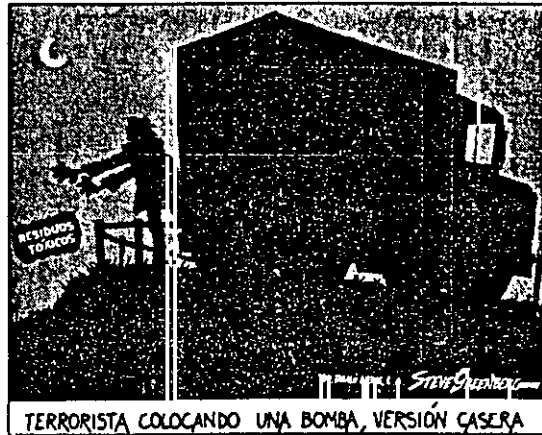


- La energía nuclear como potenciadora del colapso más atroz al que nos conduce, dejándonos inmersos en un mundo totalmente contaminado, lleno de riesgos y profundamente deshumanizado.



3.2.2.3.- Los residuos.

- **Steve Greenberg** asocia la acción de deshacerse de residuos peligrosos, con actividades terroristas (premeditadas y a escondidas), de una forma directa, sin dudas.



TERRORISTA COLOCANDO UNA BOMBA, VERSIÓN CASERA

- También los residuos son presentados desde el punto de vista de que son productos de la sociedad de consumo, dinámica en la que estamos todos inmersos, pero no nos hace realmente felices.



- La basura resulta ser lo suficientemente problemática como para llegar a hacer carteles de concienciación, que tienen como objetivo llegar al máximo grado de reciclaje de productos como papeles y vidrios fundamentalmente.



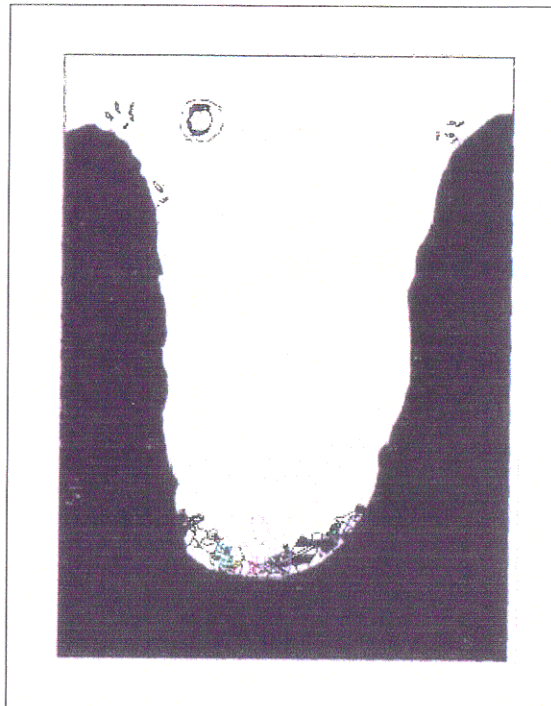
- Nuestros desechos llegan a formar parte del paisaje con la misma "naturalidad" que lo pueden hacer los pájaros o las flores.



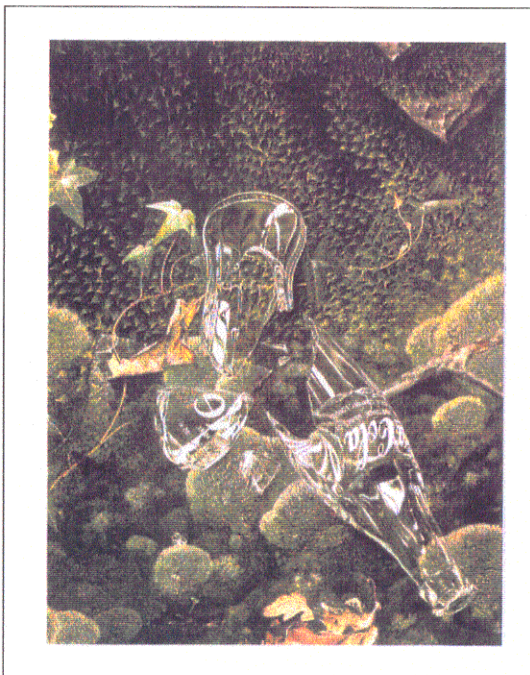
- **Mahmut Akgün** nos muestra su visión de Estambul como una ciudad aparentemente ordenada pero bajo la cual se esconde gran cantidad de basura, provocando serias incomodidades a otros seres vivos, por los que no se tiene ningún respeto.



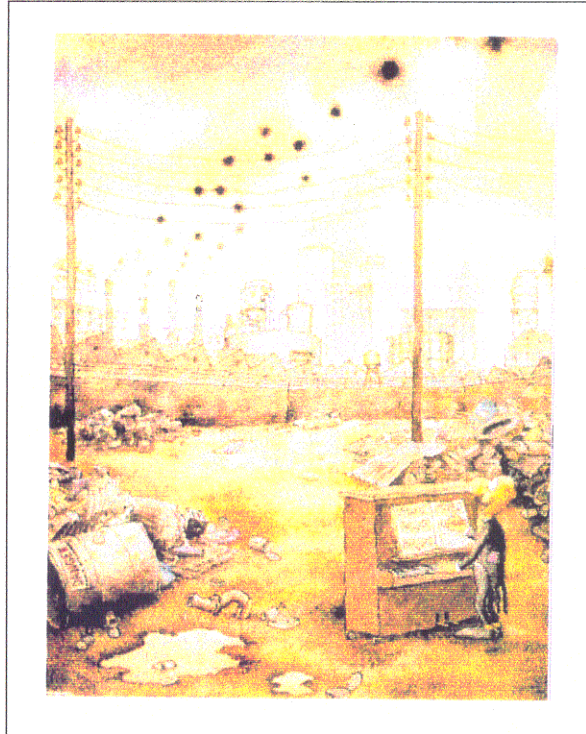
- En otra imagen un vertedero instalado en un lugar escondido incluye al hombre como un elemento más de deshecho.



- La imagen de Coca Cola, es una de las más extendidas en el mundo. No hay sitio donde no haya una botella de este refresco, incluso arrojadas en cualquier lugar del campo, convirtiéndose desgraciadamente en parte del mismo.

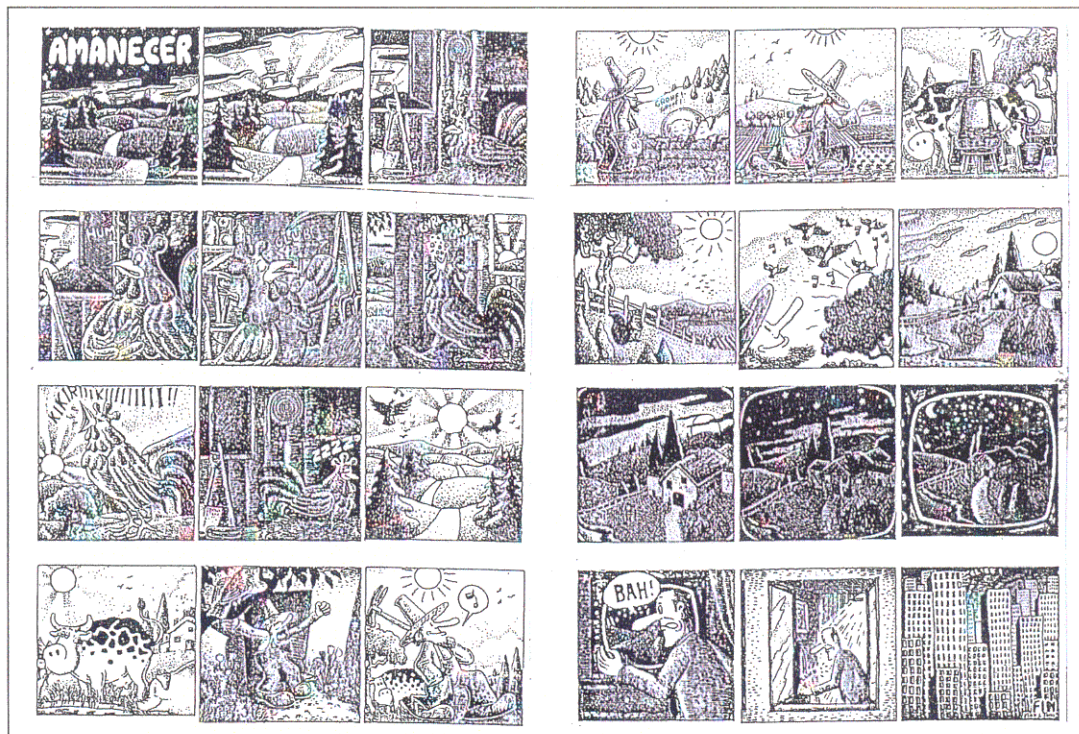


- La ironía, nos presenta al vertedero, junto con la contaminación atmosférica, como el lugar idóneo para que el artista se sienta inspirado.

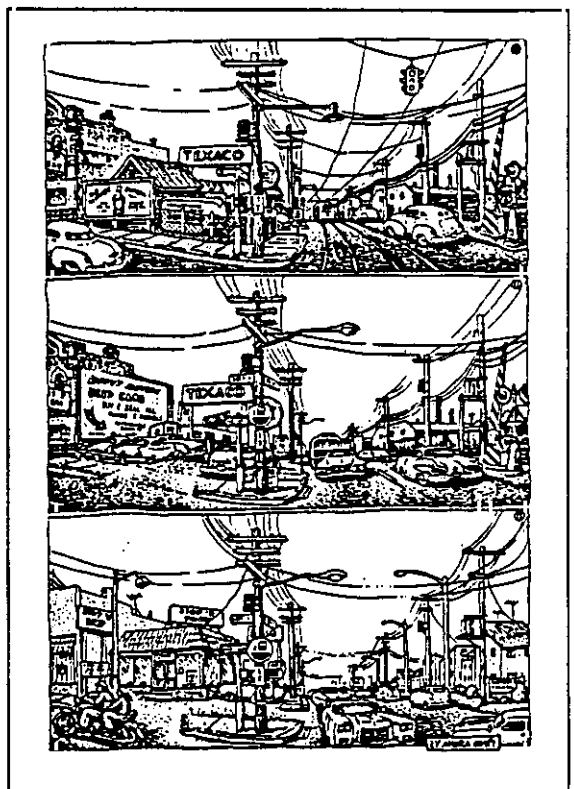
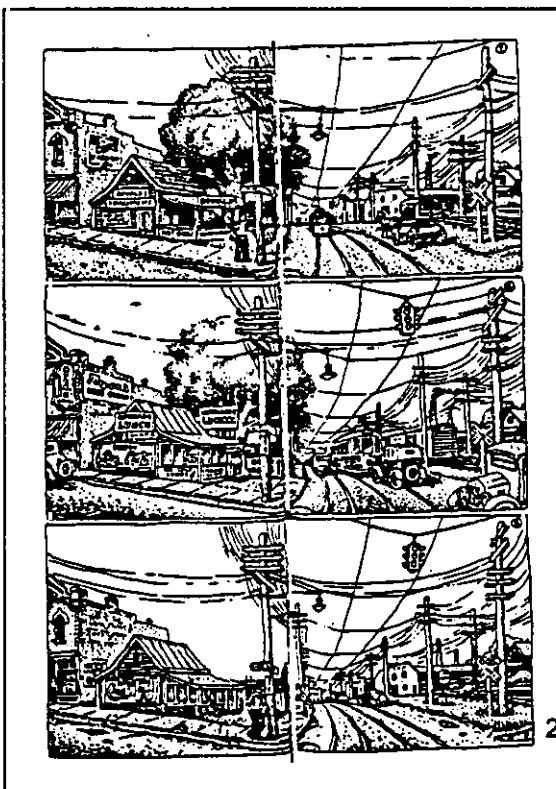
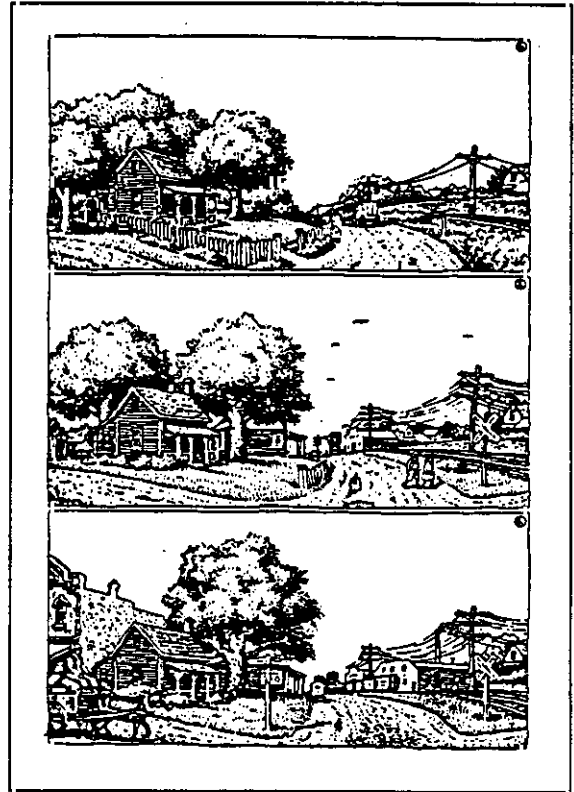
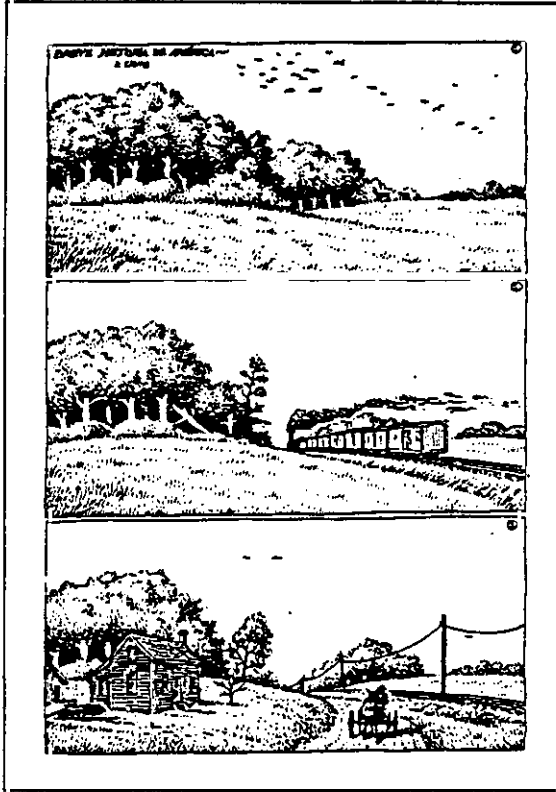


3.2.2.4.- El medio urbano.

- **Max & Tom** nos comparan, a través de 24 viñetas, la vida en el campo y en la gran ciudad. Oponen lo natural a lo artificial, la felicidad a la infelicidad, lo auténtico y real a lo ilusorio.



- **R. Crumb** presenta, en doce imágenes, la evolución sufrida por América desde los originales paisajes naturales, pasando por un progresivo deterioro, hasta la actual caótica situación.



- **Jean François Bate-llier**, en dos imágenes, nos habla de la historia de la humanidad, desde el nacimiento de las ciudades, como una isla rodeada de grandes espacios naturales, hasta el nacimiento de los espacios verdes rodeados de grandes aglomeraciones urbanas.



- Toda ciudad moderna esconde tras su decorado un suburbio. **Kimuko Graft** titula su par de dibujos: *Destrucción de una leyenda.*



- La ciudad somete a un cerco implacable a los últimos reductos de naturaleza que quedan en su interior.



- Dos mundos parecen hoy enfrentarse sin remedio: el natural y el humano
¿Podemos sobrepasar este antagonismo en el futuro y crear una civilización que participe de ambos, pero armónicamente?.

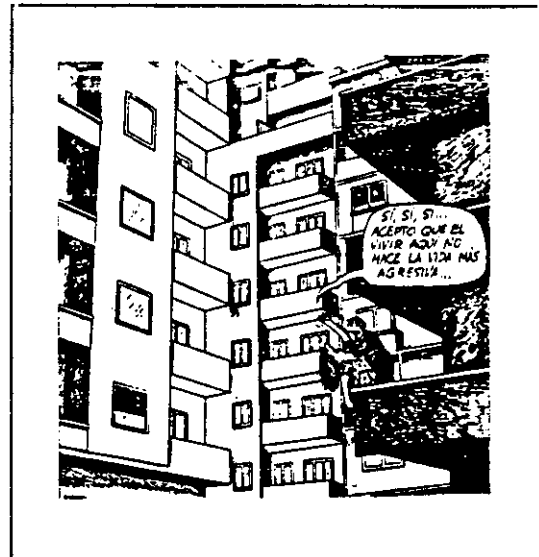


- El lento camino hacia una sociedad ecológica, en armonía con la naturaleza, exige paciencia y comprensión.

Esto se ejemplifica a través de un dibujo en el que se lleva a cabo una divertida utilización de una antigua autopista.



- Un chiste nos advierte sobre la agresividad que la antinatural vida en la ciudad provoca en las personas.



- (**Staeck**), a través del fotomontaje, propone una imagen en la que un gran árbol se ve rodeado e invadido por una espesa red de autopistas que crean a su alrededor un paisaje muy distinto al que le debería acompañar.



- (**Barnacha**), también por medio del fotomontaje, nos ofrece la visión de un caótico espectáculo en la Plaza de España de Madrid.



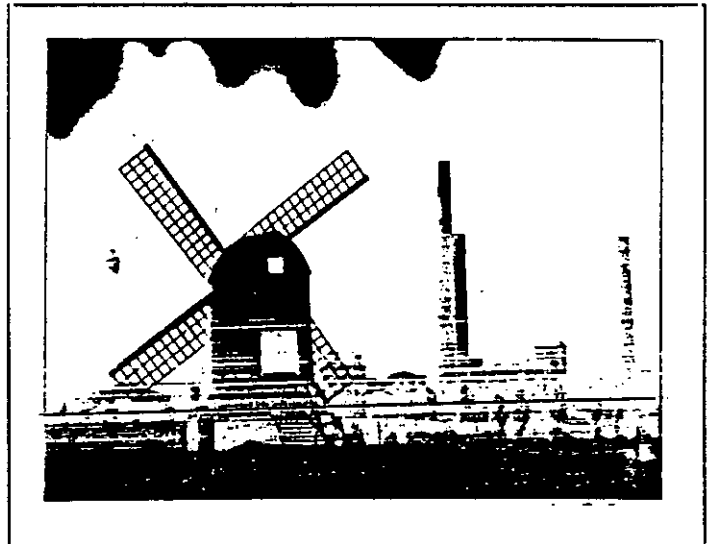
3.2.2.5.- Energía y energías alternativas.

- Una cómica imagen, que nos hace reflexionar sobre la eficacia de algunas formas de actuar que, motivadas por el deseo de no utilizar energías contaminantes, nos conducen al absurdo.

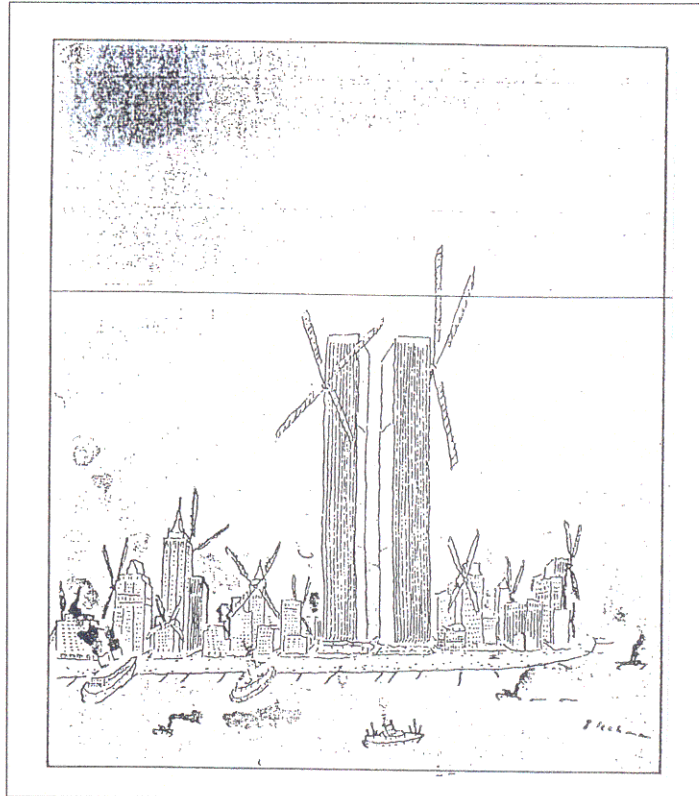
El personaje, (que se calienta dos veces) no debería acomodar las estructuras tradicionales, para continuar con la misma forma de vida, sino que posiblemente habría de cambiar sus hábitos y costumbres.



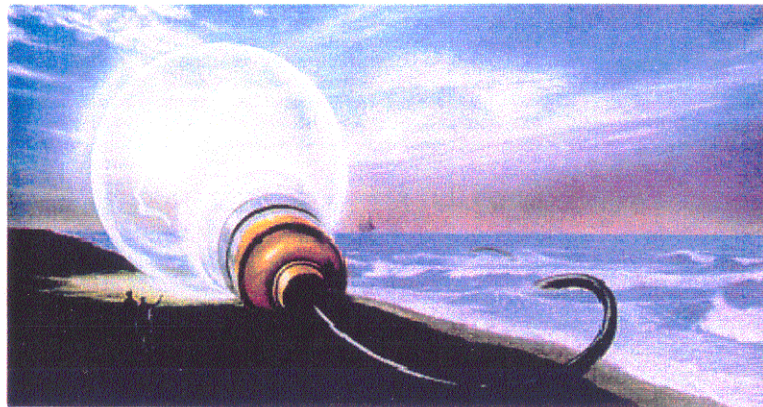
- Oposición entre las viejas formas de utilización de energías y las nuevas, más competitivas y rentables económicamente, pero tremendamente agresivas para el medio ambiente.



- Una invitación (aparentemente cómica) a utilizar energías no contaminantes, nos pone de manifiesto la necesidad de encontrar soluciones imaginativas sin pretendemos continuar con las grandes estructuras que soportan nuestra civilización.

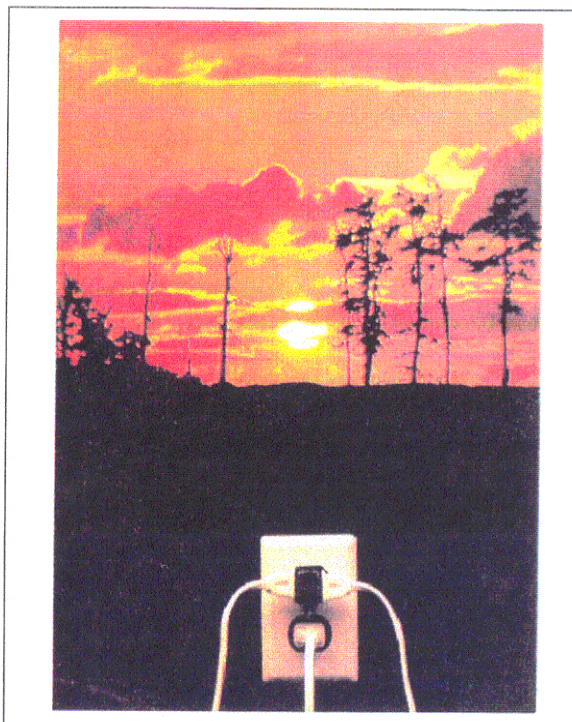


- **Ch. Broutin** añade texto a su imagen. Advierte sobre lo incompatible de nuestro modo de vida actual, con una amplia gama de necesidades creadas, y aquella otra forma de vivir más armoniosa con la naturaleza.



Tecnócrata o ecologista: Dos formas de ver el problema energético.

- **M. Walther** contrapone la fría estética de nuestra principal fuente de energía artificial (la electricidad) con la cálida imagen que nos ofrece la principal fuente de energía dadora de vida de la naturaleza, que es el Sol.

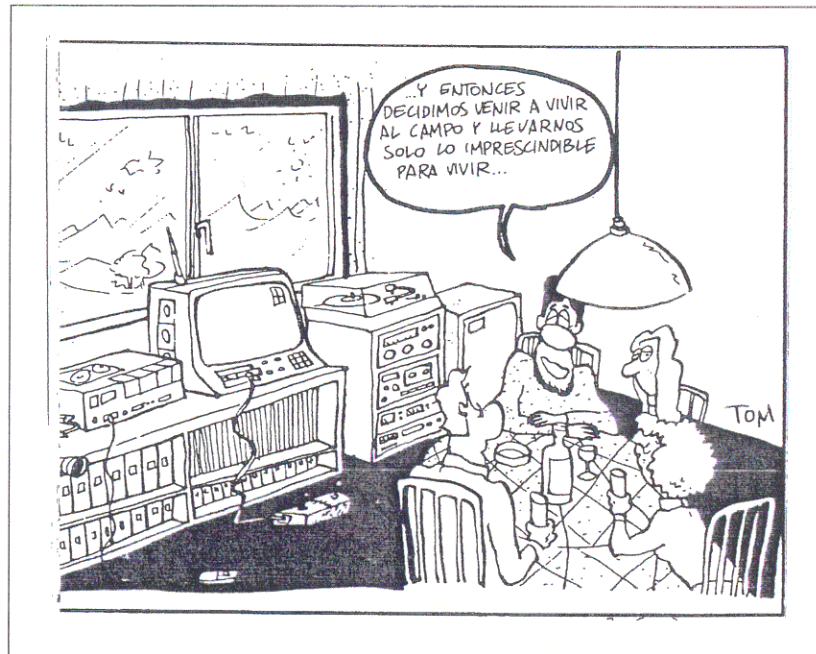


3.2.2.6.- Dinero, política y sociedad de consumo.

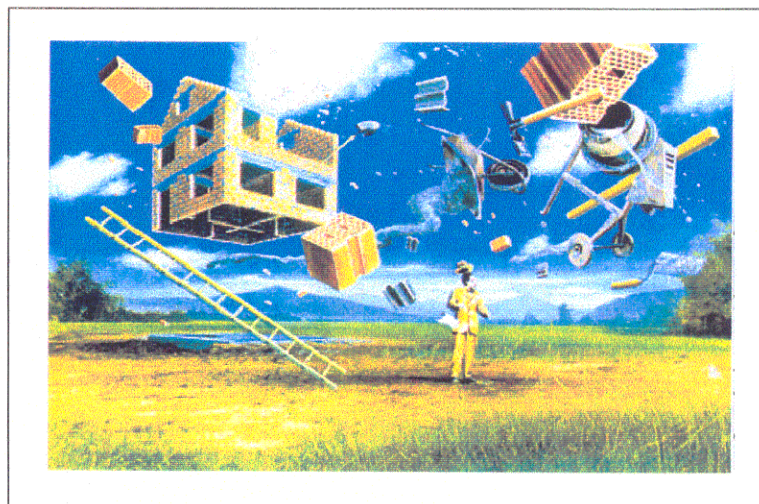
- **Tom**, refleja en su chiste algo que tiene más de cierto que de fantasía. Resultamos ser autómatas o marionetas sin capacidad crítica frente a nuestro entorno capitalista, el cual sobrevive y acrecienta su poder provocándonos falsas necesidades que asumimos con naturalidad.



- **Tom** incide en la misma temática añadiendo, si cabe, la idea de que estamos tan inmersos en la dinámica capitalista que nos resulta difícil distinguir entre lo que realmente necesitamos y aquello que es superfluo.



- Si nos despojásemos de todo aquello que hemos creado y que parece sernos del todo imprescindible nos quedaríamos con una extraña sensación al darnos cuenta de que estamos rodeados por la naturaleza ¿ya no nos es suficiente?.



- **Kathy Calderwood** utiliza el árbol, símbolo de la naturaleza, muerto y sin hojas al tiempo que prospera el dinero, símbolo del capitalismo que destruye nuestro planeta.

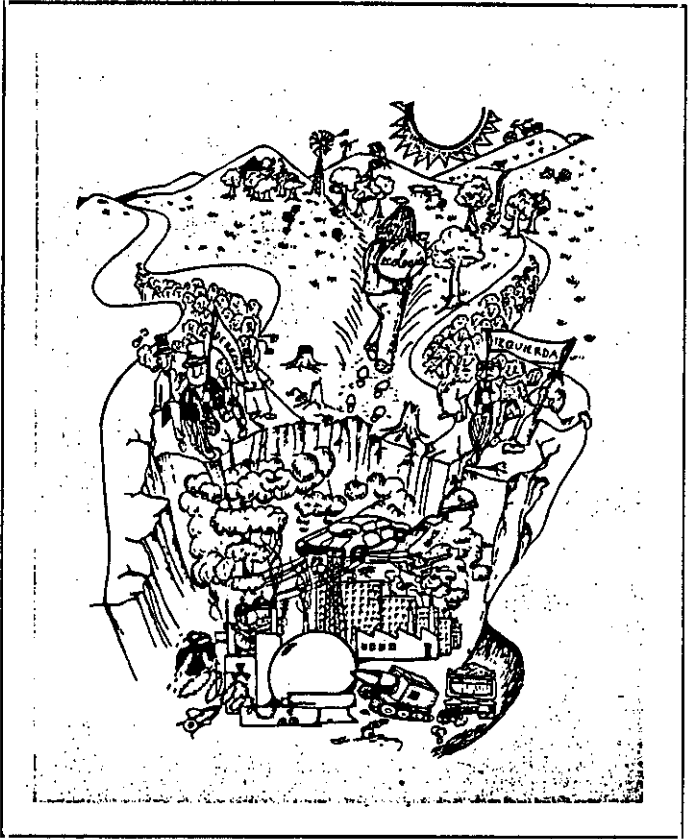


- **Granger** *“El hambre es ante todo un problema social originado por los intereses de los grandes monopolios que se ven forzados a mantenerla impelidos por su propia estructura”.*

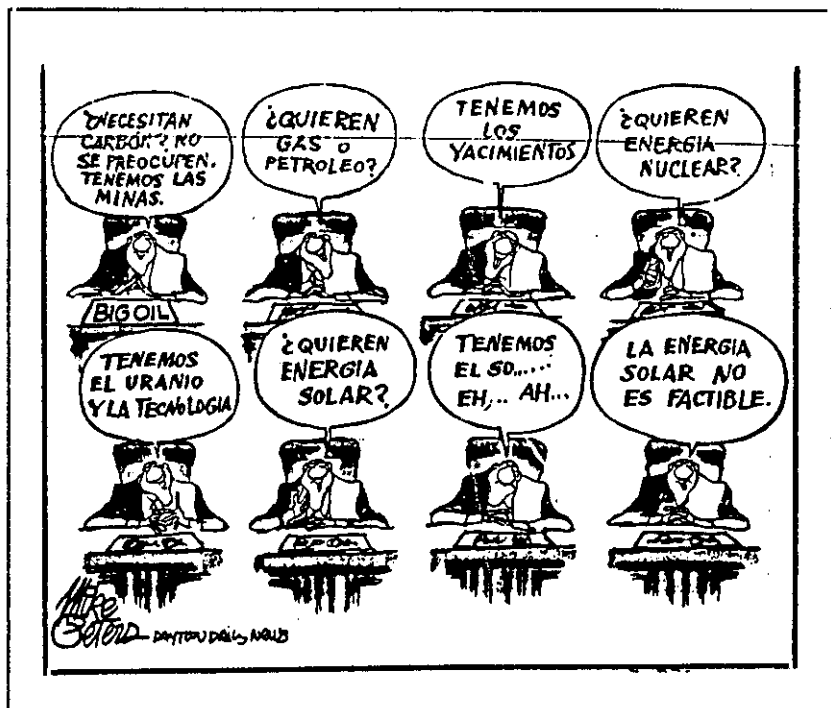


- La dirección en la que se mueven los políticos, indistintamente de una u otra ideología, tiene como centro de atención y objetivo común las grandes estructuras del capitalismo, que nos mantiene inmersos en el caos y abocados a la destrucción. La ecología es planteada como la única alternativa que da la espalda a este loco mundo y es capaz de dirigirse al encuentro con la naturaleza, que es capaz de ofrecernos alternativas más enriquecedoras.

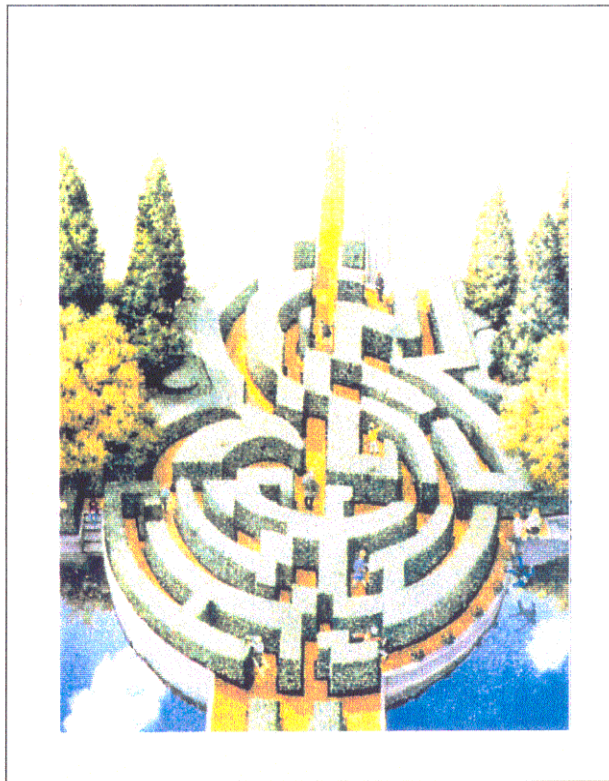
- **Mike Beters**, al ofrecer una ruin imagen del capitalismo, se sitúa en una postura diametralmente opuesta a la de aquél, y nos obliga a preguntarnos:



¿Por qué las energías renovables no son factibles?. Porque no son rentables para quienes se enriquecen a base de comerciar con otras energías. Las tradicionales, en tanto que necesitan de una manipulación, extracción, transporte, etc. y que son limitadas son perfectamente susceptibles de tener dueño y de estar sujetas a la especulación. Pero ¿quién es dueño del Viento y del Sol?.

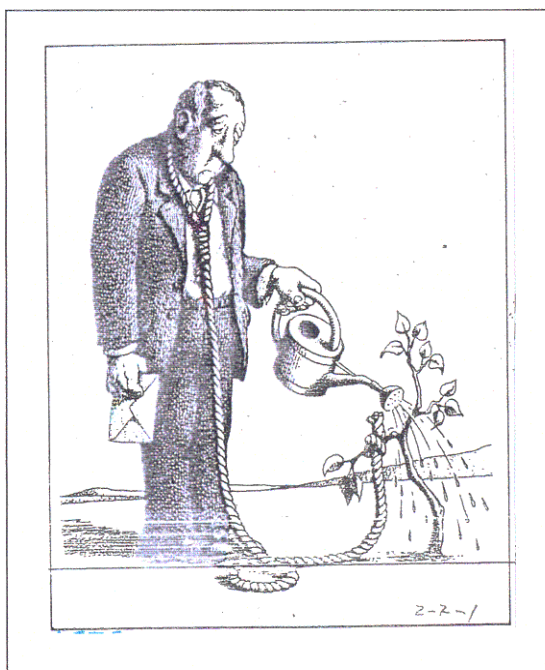


- **James Tugham** plantea en su imagen la presencia del dinero en la naturaleza. El dinero es capaz de transformar al medio natural, de distorsionarlo, de desnaturalizarlo y aunque se disfrace pretendiendo dar imagen de bello, de artístico, no por ello permite a la naturaleza desarrollarse libremente y cumplir sus funciones. Esta es la diferencia entre lo silvestre y lo amaestrado.

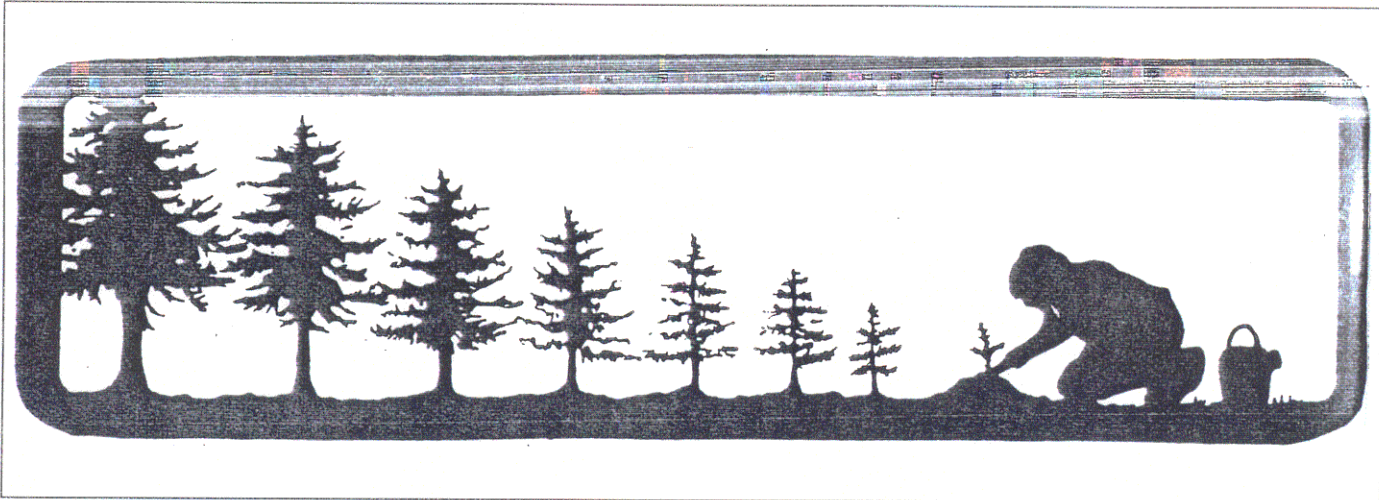


3.2.2.7.- El árbol como elemento emblemático.

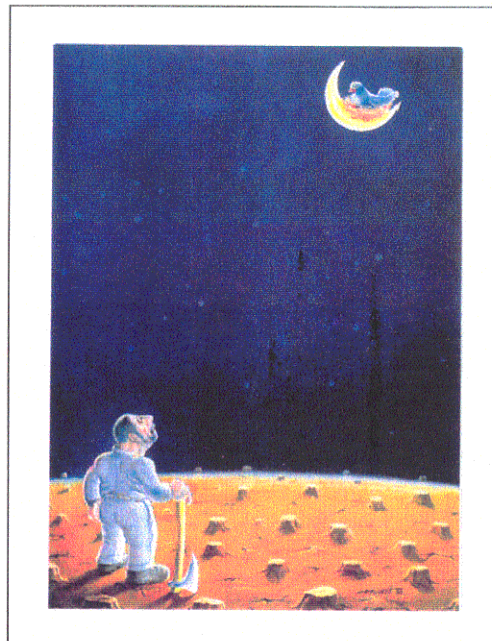
- En un mundo en el que el medio ambiente ha quedado destruido, un hombre cuyo destino parece estar unido al del árbol, siente la necesidad de morir. Tristemente, espera a que la misma naturaleza surja para permitirle cumplir su triste destino.



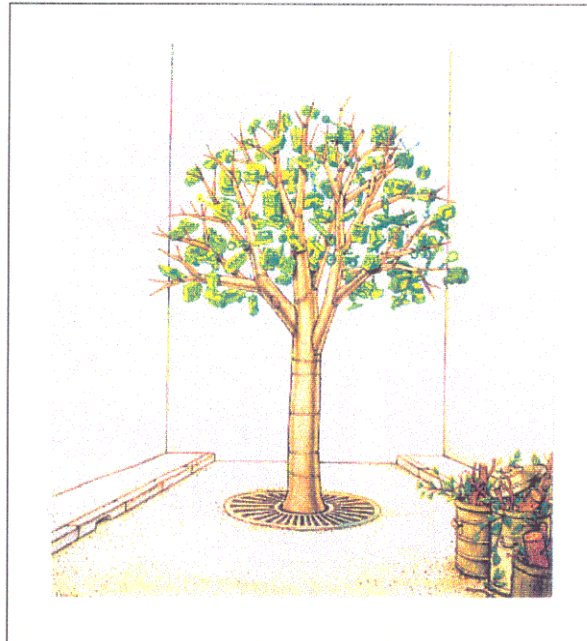
- Cada uno tenemos en nuestras manos la posibilidad de aportar, poco a poco pero sin pausa, nuestro trabajo en pro de la regeneración de la naturaleza.



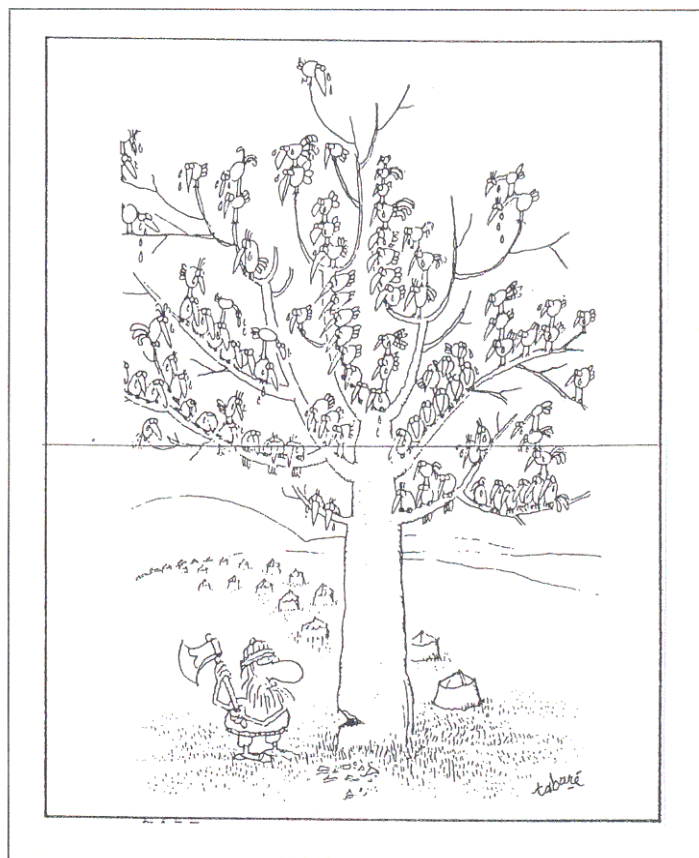
- Cuando hayamos terminado con la vida en nuestro planeta miraremos hacia el mundo exterior con la esperanza de que allí la vida aún sea posible.



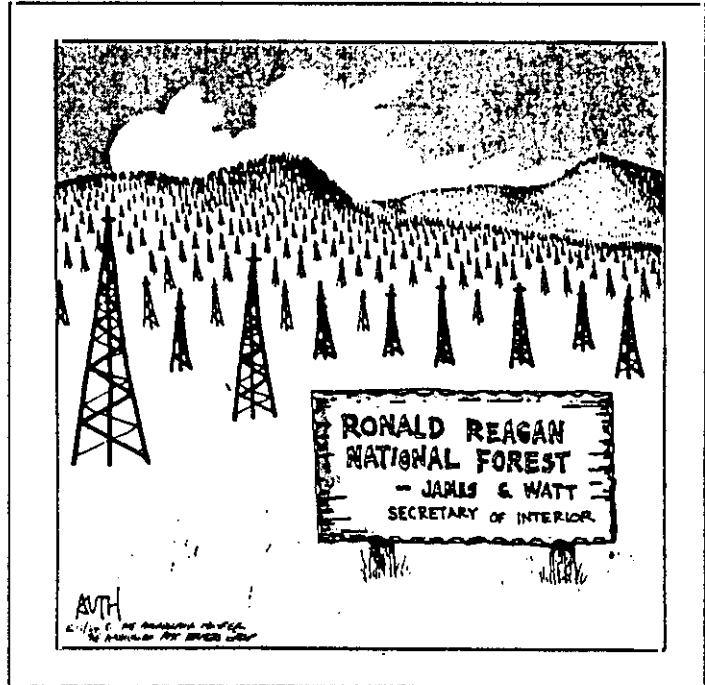
- La ironía de **Werner Nydeger** nos plantea, a partir de la idea del árbol como "productor", una "surrealista" imagen imposible en la que todo aquello que "necesitamos" es el fruto de un árbol metálico. Cambiamos los frutos de la naturaleza por aquellos otros que se nos presentan como indispensables, convirtiendo a la naturaleza en una caricatura de sí misma.



- **Tabaré** representa al hombre como un "bárbaro" cuyo afán de destrucción no tiene límite. Incluso destruiremos los últimos reductos de vida que aún quedan cuando terminemos con el "árbol".



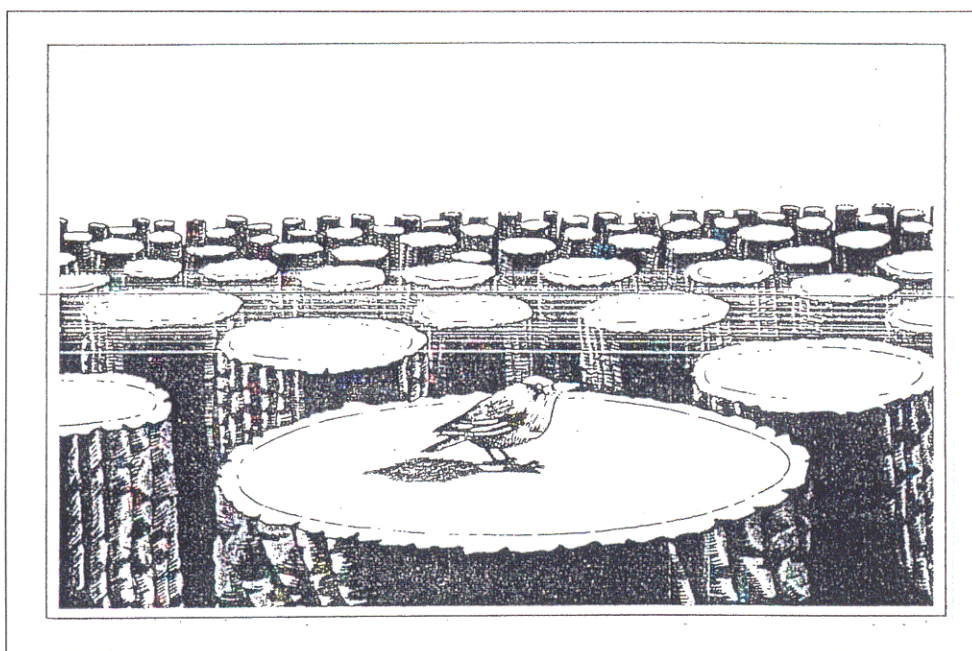
- **Auth** presenta una desoladora imagen en la que se han cambiado los árboles por artificios humanos de clara simbología capitalista. El chiste, no oculta sus intenciones de crítica política.



- Esta imagen de **La Hulotte** está basada en una idea de **Chumy Chúmez** y habla irónicamente, de cómo la naturaleza (representada por un árbol) es despojada de sus derechos en favor de las leyes humanas que dan vida al capitalismo.



- Esta ilustración de **Nicole Chaveloux** fue realizada para la colección "Las Carpetas" de la Caja de Ahorros de Sevilla 1983 y utiliza nuevamente el árbol (en este caso el bosque talado) como símbolo de la destrucción humana de la naturaleza. El pajarillo del primer plan, rebosa soledad y angustia por el triste final que le espera.



3.2.2.8.- El hombre inmerso en el entorno natural.

- **Roy Lindbery** expresa la felicidad (a través el rostro del personaje) que el hombre experimenta cuando protege a la naturaleza y se ve rodeado por su exuberancia.



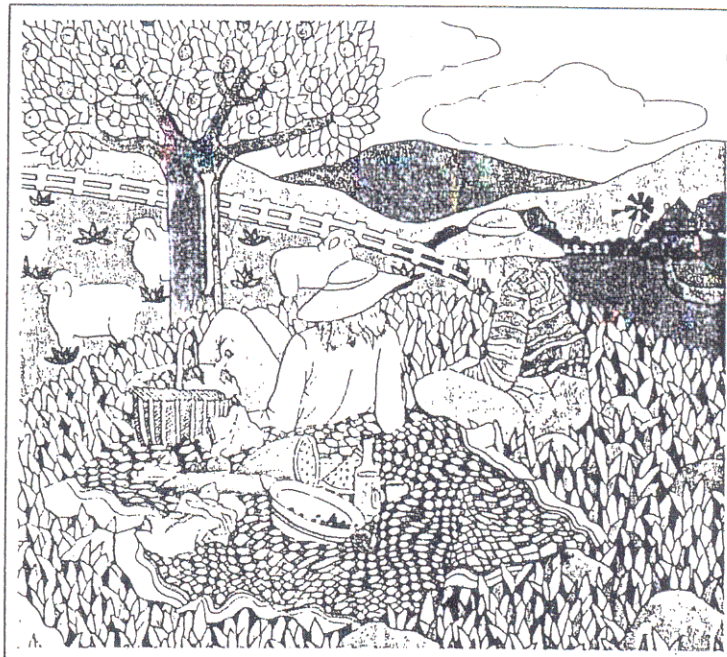
- **Beryl Cook** plantea el entorno natural como el idóneo para las buenas relaciones y favorecedor de sentimientos positivos.



- Esta imagen oriental nos habla de la integración física y espiritual del hombre en la naturaleza. El hombre es parte de la naturaleza y no ha de haber un muro de separación entre ambos.



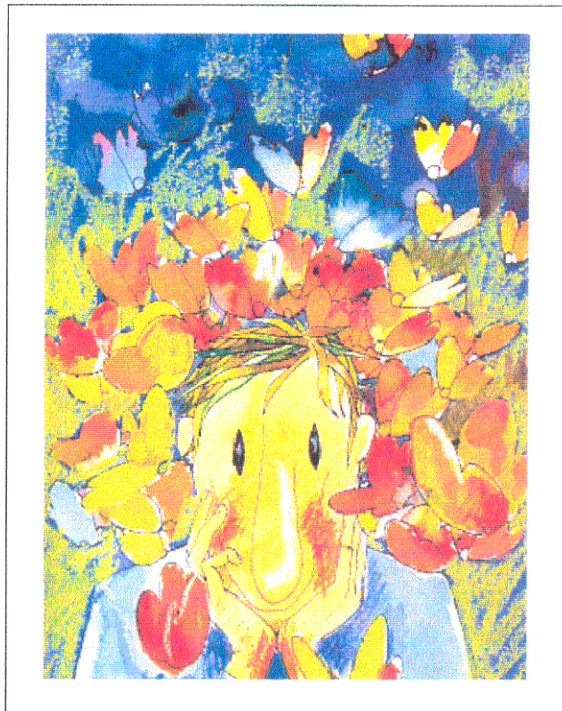
- *Día campestre*, de **Mary Lake-Thompson**, es una imagen relajada de la vida del hombre en la naturaleza, aunque ésta se vea modificada (no destruida) en favor de las necesidades humanas.



- La imagen muestra el cuerpo joven y sano de la persona que se sirve de los elementos vitales de la naturaleza: aire, luz, agua, sol, tierra, alimentos, ...



- **Paco Mir** muestra al personaje con una exagerada sonrisa, pretendiendo comunicar la felicidad del hombre cuando está rodeado de la belleza de lo natural (representado esto último por las flores).



- El mundo natural, en todo su esplendor, sólo puede darse cuando el hombre sea capaz de entender que pertenece a la naturaleza y se integre con ella formando un único organismo compuesto por infinidad de partes que se necesitan.

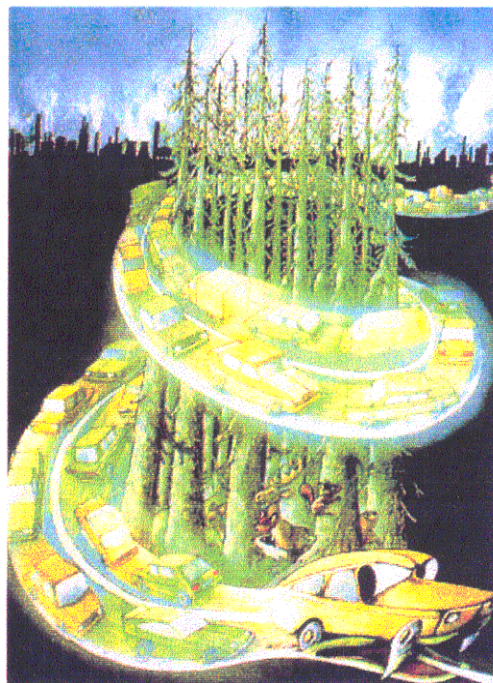


3.2.2.9.- El hombre agrade al entorno.

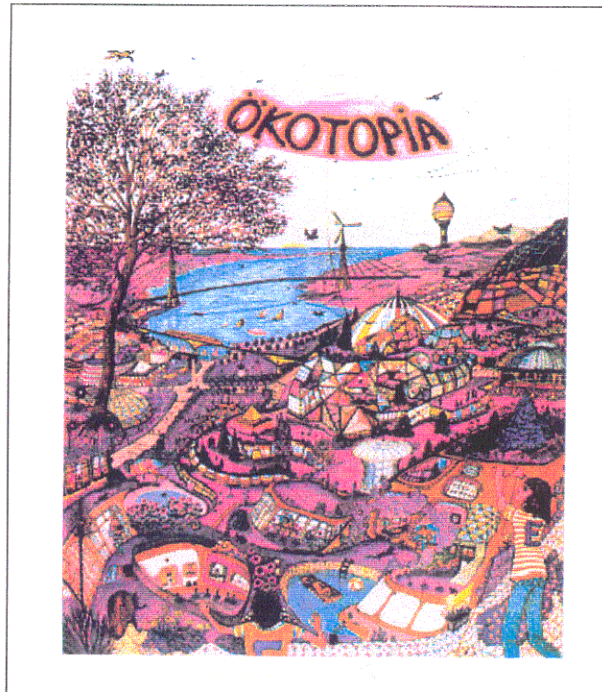
- **Mordillo** contrapone la estética de la arquitectura tradicional, (integrada en el paisaje) con la distorsión ambiental que produce la actual arquitectura de carácter universal. Aún intentando ser exagerado creo que se queda corto en su crítica.



- El ritmo de vida a que nos vemos obligados por la propia ciudad hace que nos convirtamos en un "monstruo" que estrangula como una serpiente a su presa (la naturaleza) estrechándola hasta límites realmente inaceptables.



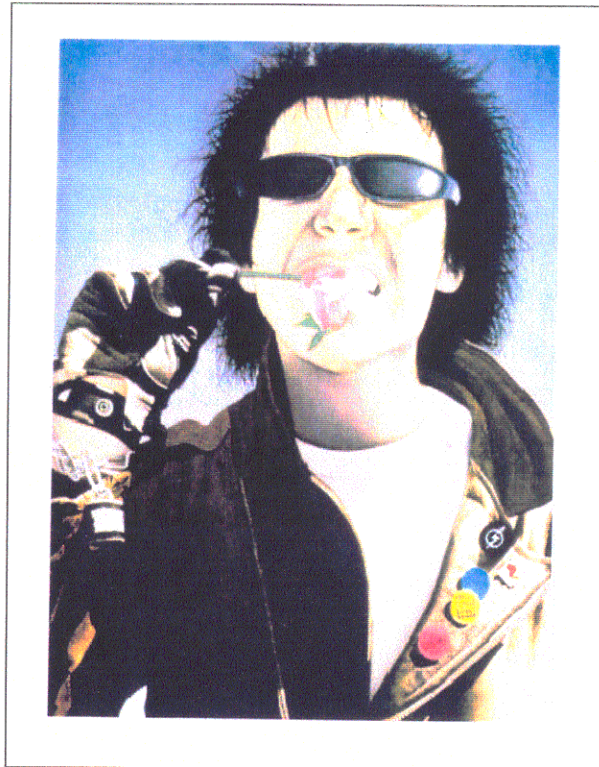
- La necesidad humana de espacio para desarrollarse conduce a la transformación del entorno de tal forma que pocas especies más tienen cabida.



- Este "chiste", en cuatro viñetas, muestra la estupidez de aquellos que abanderando principios naturalistas agreden de forma terrible al entorno y, una vez desarrollada su violenta actividad, se llegan a sentir satisfechos al llevar a cabo absurdas labores de restauración de aquello que sus actividades destruyeron.



- El hombre moderno destruye (como Saturno devorando a sus hijos) incluso aquello de la naturaleza que puede ser más bello.

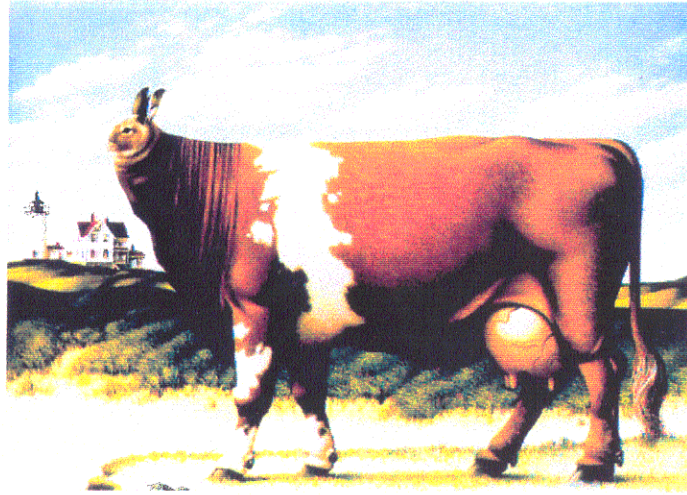


3.2.2.10.- El hombre y el animal.

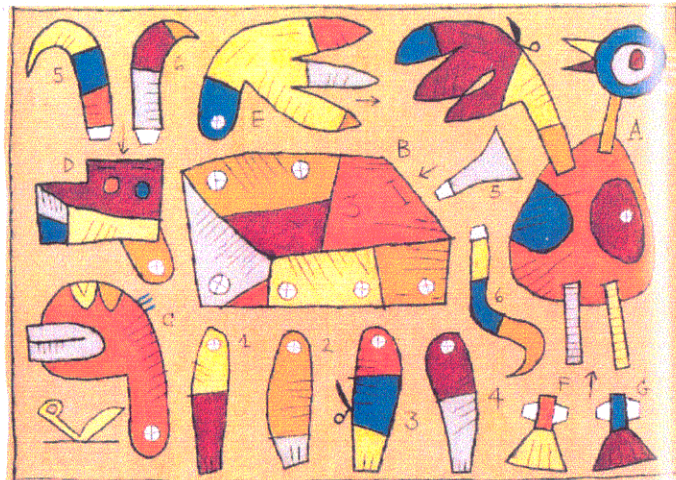
- La irónica imagen nos presenta un mundo en el que el derecho a la libertad ha cambiado de bando, y nos hace reflexionar sobre nuestra actual manera de proceder frente a los animales.



- La capacidad técnica para transformar las realidades genéticas de los seres, siempre en favor de las necesidades inmediatas del hombre, puede su poner a medio o largo plazo resultados impre visibles o incontables. (B. Braldis).



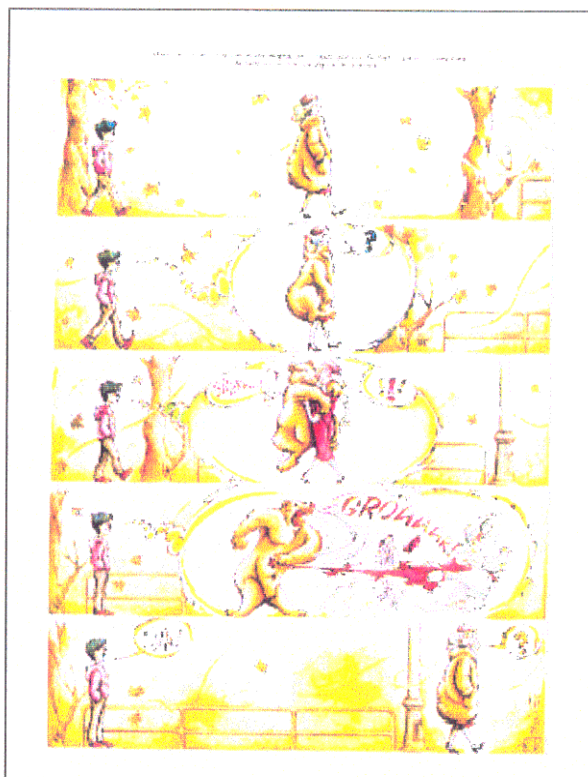
- La ilustración de **Marc Taege**, acompaña el artículo titulado *¡No me toques el ADN!*. Las pretendidas necesidades humanas provocan que intentemos resolver cada una aisladamente. Esto conduce a un mundo sin sentido en el que la necesaria interconexión de todas sus partes será cambiada por el caos.



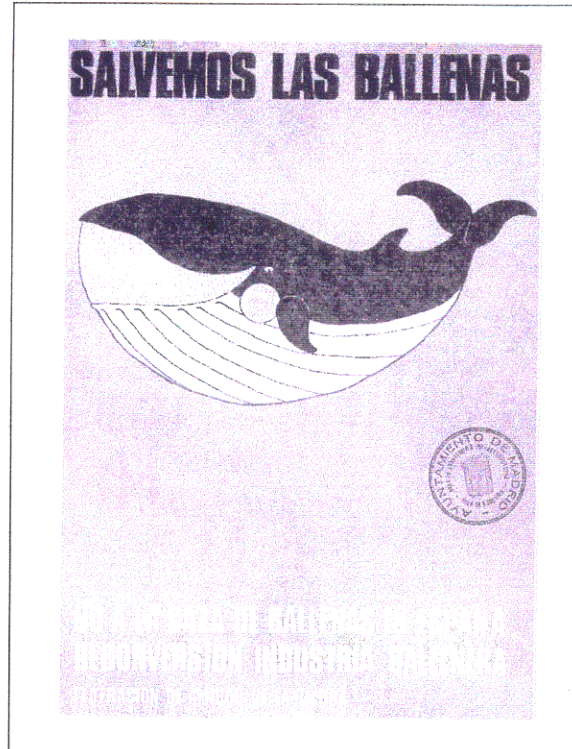
- **Nicola Gregory** muestra en su ilustración una realidad y no una ficción. Los animales son utilizados y torturados, reducidos a meros objetos identificables con números. Al menos 150 millones de animales cada año son sometidos a grandes sufrimientos en los laboratorios "científicos".



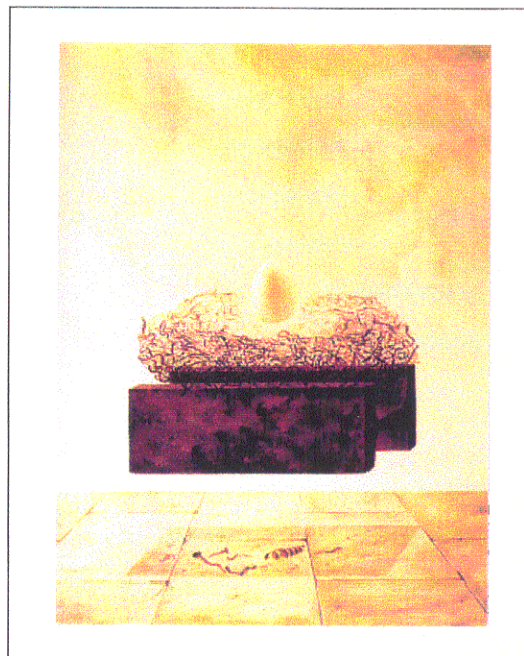
- "David", es un personaje de **Joan Gómez** que en esta ocasión pone sobre la mesa, de una forma graciosa pero no carente de serio trasfondo, la problemática del uso de pieles naturales, para la fabricación de artículos de vestir.



- Una ballena con gran sonrisa y cómplice mirada, pretende convencernos de la necesidad de protegerla.



- **Bartolomé Liarte**, utiliza el surrealismo, para mostrarnos lo absurdo del mundo que estamos construyendo en el que se pretende que la "VIDA" se acomode al hombre, a sus actos, a sus intereses, a su tecnología, a sus desperdicios.

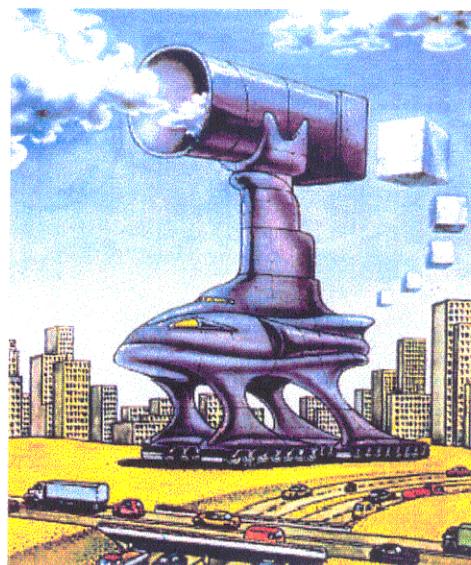


3.2.2.11.- La contaminación.

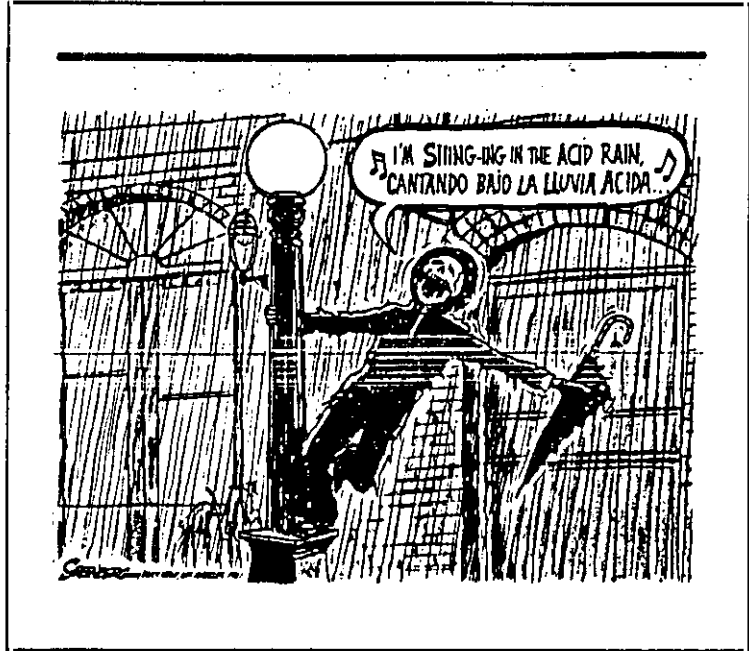
- La obra de **Millet**, *El Ángelus*, en la que la "humanidad" campesina y el entorno reflejados con pureza es utilizada por **Mathelin**, para plantear todo lo contrario: Entorno industrial, contaminación, y un rezo que lejos de ser puramente espiritual parece expresar: ¡adónde hemos llegado!.



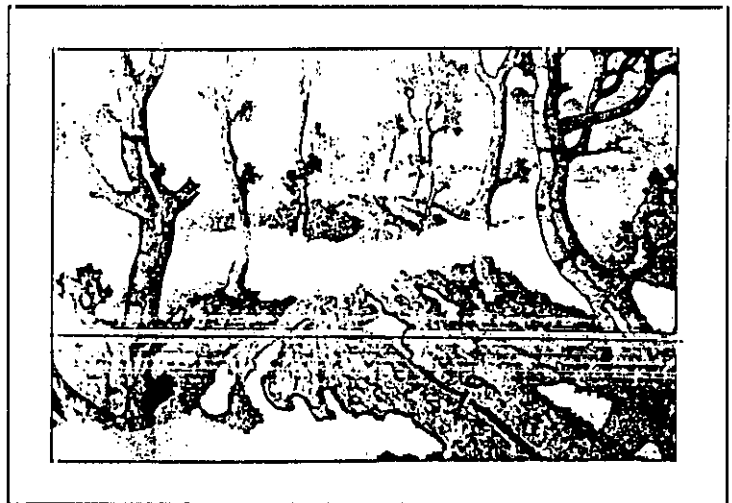
- **Werner Nydegger**, es consciente de la imperiosa necesidad que hay por hacer algo con la contaminación. Su propuesta, planteada como algo imaginativo pero lejos de la realidad, nos hace pensar que sería más positivo no tener que llegar a ésto. A esta ilustración yo le pondría el siguiente subtítulo: "La polución sí se crea pero no se destruye, sólo se transforma".



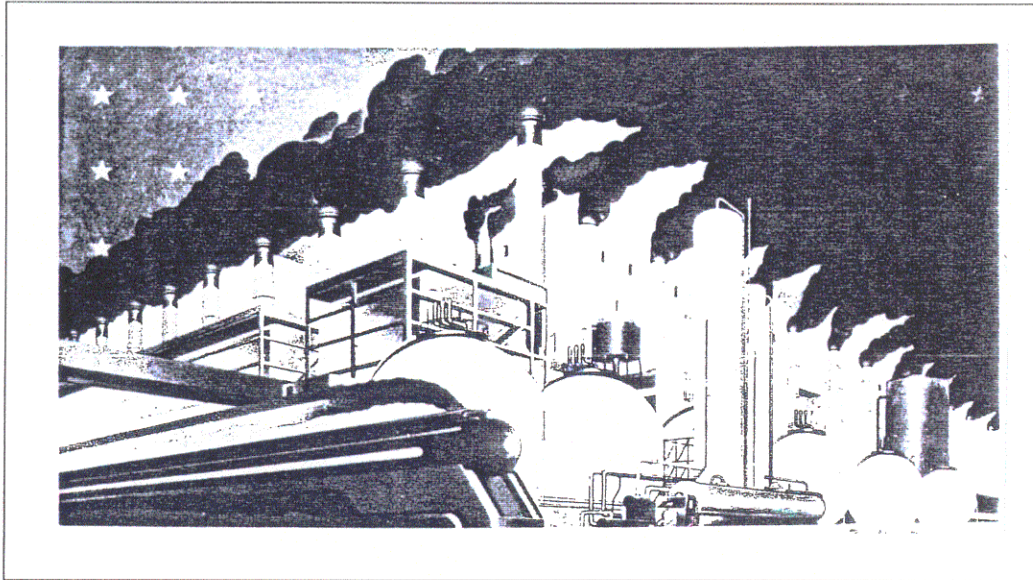
- **Greenberg**, parodia una escena cinematográfica musical adaptándola a nuestros tiempos y mensaje ciertamente macabro.



- La lluvia ácida como resultado de la contaminación destruye nuestro entorno natural, produciendo un escenario dantesco y exento de vida, como el mostrado por Tetjus Tügel.



- No es una escena del futuro, es una realidad actual, la gigantesca estructura de la industria nos oculta ya la belleza del firmamento, y nos deja sumidos en la oscuridad de una noche de trágicos resultados.

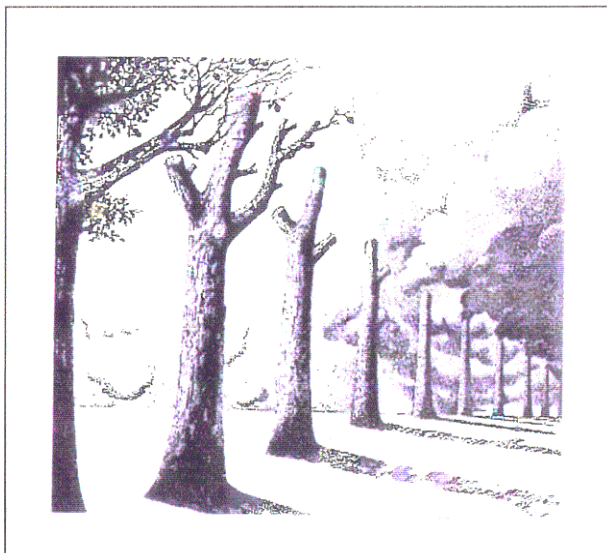


- La frase que acompaña esta ilustración de **Image-Bank** es suficientemente explicativa:

“El gran reto actual de la humanidad es vivir en el planeta sin dificultad o impedir la vida de las otras criaturas”.



- La transformación está bien clara; progresivamente y sin marcha atrás vamos cambiando aquellas estructuras que purifican el aire y lo convierten en respirable (factor imprescindible para el desarrollo de la vida) por aquellas otras que lo hacen irrespirable, lo ensucian y provocan la muerte.



3.2.2.12.- El esquema.

Otra manera que los ilustradores utilizan para comunicar ideas relacionadas con la ecología es el esquema, que a diferencia de otras formas de ilustración, no es normalmente irónico o mordaz, sino explicativo.

El esquema es más didáctico y su característica fundamental es el orden con el que ha de plantearse la idea, que en algunos casos supone la inclusión, valoración o muestra del tiempo y del espacio.

Puede asumir caracteres técnicos, si se pretende enseñar a construir una colmena o una casita para pájaros, etc., o más naturalistas, como es el caso en el que presentamos la plaga de la procesionaria, que devasta nuestros pinares y que es un claro resultado del desequilibrio introducido por el hombre en la naturaleza.



Otros esquemas como el de la recogida de la basura de Hogeveen (Holanda) mantiene una postura gráfica intermedia, por un lado pretende ser lo suficientemente técnico para ser eficaz en la comunicación pero no desprecia cierto grado de realismo en la imagen, donde los objetos son reconocibles y se hace uso de la perspectiva.



3.2.3.- Algunos dibujantes españoles.

En el contexto de la ilustración, la viñeta o el chiste, no podemos dejar de hacer una mención especial a algunos de nuestros dibujantes que han reflejado en parte importante de su obra una ideología próxima al ecologismo.

Nos referimos a Quino, Mordillo, Mariscal, Forjes, Chumy Chúmez, y Mingote.

Algunos dibujos de **Quino**, como éstos, nos plantean desde la irrealidad escenas exageradas en las que queda patente su ironía respecto de algunas formas de proceder del hombre actual.

Lo absurdo de querer reparar con pequeños parches grandes problemas o resolver el estrés de la vida diaria con medidas fuera de lugar, es patente en su temática.

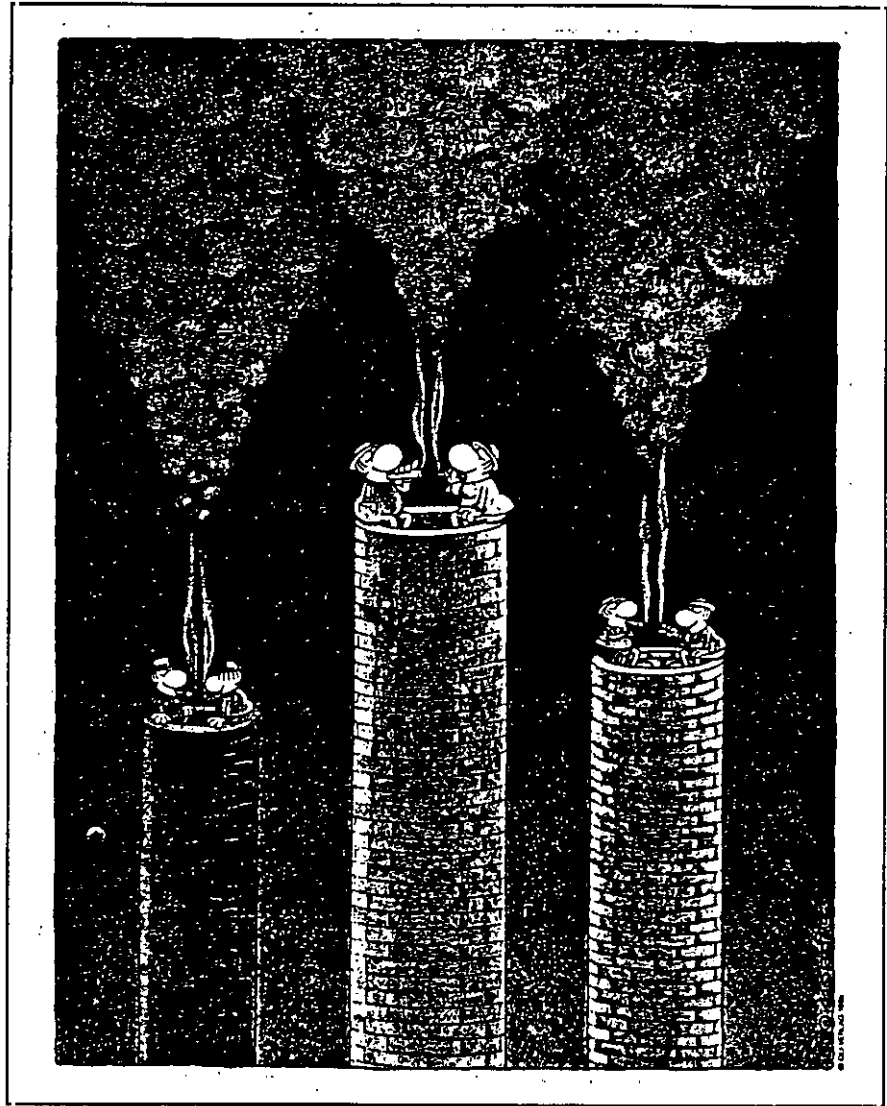


Otra ilustración, que acompaña a este test, nos habla del destino al que nos encaminamos si continuamos con la dinámica actual.

Su dibujo, es de gesto rápido y lineal, con mucho movimiento, esquemático y lleno de detalles y anécdotas curiosas, y lo acompaña con un texto como un diálogo que termina de dar el verdadero sentido a la imagen.

Mordillo con un dibujo más esquemático si cabe que Quino, añade el color a sus planteamientos, lo que le da mayor vistosidad.

El campo aparece menos abigarrado de figuras, con lo que cada una adquiere mayor importancia.



El grito, la denuncia, la crítica, aparece plasmada a través de situaciones absurdas, no irreales, pero sí llevadas al extremo y no es necesario el concurso de la frase, o el diálogo: la imagen se explica por sí misma.

Forjés ocupa el espacio dividido en viñetas normalmente, aunque a veces plantea una sola en la que el diálogo corto de los personajes resulta ser bastante contundente. Su ironía en el tema de la ecología convierte su mensaje en más directo de lo que pudiera parecer a primera vista.



Plantea todo tipo de situaciones, haciendo gala de una gran imaginación, o de una gran capacidad para la observación.

Como gran observador, es capaz de proponer situaciones casi habituales, para comunicar aquello que él quiere. La amplia temática que desarrolla le permite abordar desde el problema del abandono de animales domésticos, hasta la problemática de la contaminación

Otros temas son: Los escapes radiactivos en centrales nucleares, la calidad de vida, el desperdicio de agua de uso doméstico, la caza, la insana alimentación que consumimos, el reciclaje, nuestro afán consumista, etc....

Mariscal, desde su amplia gama de recursos que van desde una imagen única, a otra en la que el transcurso del tiempo queda patente, desde el dibujo resuelto libremente con trazo negro muy lineal y esquemático hasta el construido incorporando el color, desde lo irreconocible, casi indescifrable, hasta lo evidente, o desde la ausencia de explicación a la incorporación de un texto que en ocasiones podría sustituir a la propia imagen, aborda el tema de la ecología, desde casi todos los ángulos posibles.

- Algunos temas abordados por Mariscal son:

- La utopía.
- La complejidad de elementos que componen el universo.
- El atropello cultural.
- La fauna y la flora.
- El estrés como forma de vida.
- La tecnología y la informática como nuevos espacios que pretenden sustituir a los naturales.
- La filosofía del consumismo.

- La deforestación.
- El problema de la energía nuclear.
- El efecto invernadero.
- La problemática de los medios de transporte.
- La sequía.
- La carrera armamentística.
- La desintegración del medio urbano.
- El sistema económico-político como favorecedor del desequilibrio.
- El reciclaje. "La basura es una riqueza de todos".
- La insolidaridad.
- La posibilidad de un futuro mejor.
- El pasado y el presente de nuestro planeta.
- La pesca indiscriminada.
- las ciclos vitales.
- Las ritmos cósmicos.
- La diversidad de vida interrelacionada.





3.3.- EL CINE ECOLÓGICO

Desde la invención de la cinematografía por los hermanos **Lumière** en 1895 hasta nuestros días, este medio de expresión ha progresado de una forma impresionante, como es sabido por todos. La tecnología y la creatividad han caminado de la mano en este medio hasta producir resultados verdaderamente increíbles.

Se ha convertido en un medio de comunicación privilegiado ya que es capaz de integrar la literatura, la música y el movimiento en tiempo real, lo cual permite, si el grado de creatividad es importante, ser adaptable a múltiples funciones con un rendimiento muy importante.

Podríamos citar entre las variantes del cine a la televisión y al vídeo, siendo este último de fácil utilización no sólo por los especialistas sino también por aficionados.

Una importante función del cine es la testimonial, habiéndose así convertido en un testigo privilegiado de nuestro siglo XX, pero no es sólo esta función la única que puede desempeñar el cine, sino también la de ser un buen medio evasivo y un medio perfectamente adaptable para desempeñar funciones propagandísticas que se pueden dar de forma directa o más o menos encubierta. Esta capacidad propagandística convierte el cine en un arma importantísima en manos del capitalismo para fomentar la cultura del consumismo.

Otra función importante del cine y que aquí nos interesa destacar es la función artística, de tal manera que no podemos despreciar ni olvidar que muchos de los responsables del cine tienen importantes inquietudes en este sentido.

Pero existe otra forma de cine, llamado el "cine de artista"⁵⁰ que resulta ser la obra cinematográfica realizada por un artista plástico, pintor, escultor etc.

⁵⁰ GEL, p. 2223-2224; Tomo 5.

La resolución de este apartado tiene, entre otras, como fuentes documentales, el visionado de algunas películas que aquí se comentan; el artículo de la revista "Integral" de las pp 4-9 de su nº 98, y la "Guía de video-cine. 18.500 títulos", 4ª edición, de Carlos Aguilar, Editorial Cátedra, Signo e Imagen (Madrid 1992).

- ENCICL. Art. contemp. Cine de artista. A partir del periodo de entreguerras, la técnica cinematográfica pasó a constituir una profundización y renovación de las investigaciones plásticas gracias a la posibilidad de introducir un movimiento y una duración reales (Hans

En lo que a nuestro trabajo afecta más directamente, habríamos de fijarnos en la posibilidad del cine como mecanismo que abordase la temática ecológica.

Se podría decir que el cine con motivaciones claramente ecológicas, comienza en los años 70, aunque años antes ya podamos encontrar algunos directores con inquietudes a este respecto. En unos casos, a la naturaleza se le puede conceder un papel más o menos preponderante y en otros casos la cuestión puede quedar más tibia, orientándonos en sus creaciones, hacia una vida y un modelo de sociedad más a la medida humana.

3.3.1.- Cine, televisión y documental.

Si consideramos el documental como una posibilidad del cine, supongo que agotaríamos con esa temática todo nuestro trabajo; pero bastará seguramente con dar algunos ejemplos clásicos para apreciar la envergadura del tema.

Uno de nuestros más queridos clásicos en este sentido es **Félix Rodríguez de la Fuente**, conocido por el público en general por sus famosos documentales *El hombre y la tierra* y *La fauna ibérica*, sobre todo.

En este ejemplo, como en otros, es importante advertir que es la versión televisiva, por su capacidad para llegar al gran público, la utilizada por quienes pretenden publicitar sus ideas y conocimientos.

Richter y Viking Eggeling dentro de la corriente dadaísta, Man Ray en el movimiento surrealista, F. Léger, Moholy. Nagy, etc.).

En el arte contemporáneo sobre todo a partir de los años sesenta, el cine se impuso como nuevo medio de expresión. En las películas a tiempo real de Warhol o de Michael Snow, aparece una reflexión sobre la imagen fílmica, lo mismo que en las obras en que la propia imagen y los efectos están preparados (películas del letrista Maurice Lemaître, de M. Raysse, de P. Burry, dibujos animados de Peter Foldès, etc.).

Aunque constituye una obra original, el cine de artista no puede dissociarse de las investigaciones pictóricas, sobre todo en el terreno de la figuración narrativa (Monroy); constituye una de las culminaciones posibles de investigaciones cinéticas (Agan, Munari) y visuales (Dominique Belloir, Stephen Beck) o del trabajos basados en la presentación de documentos (Baltanski, Le Gac). Para muchos artistas que practican el happening, la performance, el arte corporal o el land art, el cine ofrece la posibilidad de conservar un testimonio de una obra efímera por naturaleza; la película se convierte en documento sobre la obra, incluso en parte integrante de la obra, pero no constituye la obra misma (Ben Acconci, Oppenheims, Gina Pane, Otto Muehl, Arnulf Rainer, B. Nauman, etc). Por último y gracias al video, el cine, en el sentido amplio de la palabra, está llamado a constituir un elemento más en la realización de la obra ya sea como environnement (Nam June Paik, Dan Graham) o como intervención (arte sociológico, principalmente).

Cuando hablamos de conocimientos, nos referimos a la proyección de los diferentes hábitats, de sus habitantes naturales, y del desarrollo de ambos, es decir, se narra de forma más o menos amena, cómo son los espacios naturales, cuáles son sus características, sus cambios estacionales, etc. y de qué manera los seres que los habitan se relacionan con aquellos y entre sí, además de mostrar las peculiaridades y características más específicas de éstos.

Otra parte importante es la que se refiere a las ideas que se vierten en estos documentales, que en muchas ocasiones adquieren el formato de serie, y que fundamentalmente están enfocadas a poner de manifiesto no sólo las maravillas de la naturaleza, sino también la necesidad de protegerla.

Se convierten en perfectos manifiestos ecologistas, ya que nos presentan de una manera u otra, la interrelación de todas las partes de la naturaleza y la necesidad de conservarla al máximo, no sólo por las cualidades estéticas que posee, (que ya es importante) sino por la repercusión que su destrucción supondría incluso para la supervivencia de la especie humana.

Otro clásico entre los creadores de documentales de la naturaleza, y de características muy similares al anterior, sólo que especializado en el mundo marino, es **Jacques Cousteau**⁵¹, del que estoy seguro que todos tenemos sobradas referencias.

La televisión, en ambos casos, es el elemento difusor más importante, así como para todos los documentales emitidos por la segunda cadena de Televisión Española, en los horarios del mediodía desde hace ya bastantes años.

Estos documentales (National Geographic sobre todo), son emitidos también por otros canales, y es tal el interés que despierta y la importante labor que desarrollan, que la mencionada sociedad, lanzó en el año 1996 un coleccionable de libros y vídeos especial para niños: *Animales muy salvajes*, de National Geographic Societi.

Otra interesante obra es *Desafíos por la vida* que también es posible coleccionarla, realizada por Sir **David Attenborough** para la BBC.

⁵¹ Jacques Cousteau ha sido denominado por algunos, como Octavi Martí, Telepredicador del mar. Ver artículo de "El País", 29 de junio de 1997, donde se hace una biografía del oceanógrafo al tiempo que se comunica la muerte del mismo, (el 25 de junio de 1997).

Por último destacar el curioso fenómeno de la serie *La España Salvaje* copresentada por el Príncipe Felipe y de la que podemos extraer entre otras muchas conclusiones, dos de carácter general.

Por una parte habrá que entender que el conocimiento de nuestro entorno y la necesidad de protegerlo ha de ser algo de suficiente relevancia como para que un personaje como el mencionado se implique en tal proyecto. Los comunicadores conocen muy bien el poder de convocatoria de determinadas personas.

Por otra parte, la curiosidad a la que me refería es la del fenómeno de simbiosis que se produce entre la causa defendida y el propio defensor. Por un lado la ideología proteccionista se refuerza a través de la relevancia de quien la apoya y al contrario, la imagen de quien defiende una causa justa también sale bastante beneficiada.

3.3.2.- Festivales.

Al margen de estos documentales, más o menos conocidos por todos, cabe citar la existencia de festivales de cine y documentales de carácter ecológico.

Un importante certamen este sentido es ECOVISIÓN, organizado por el European Centre for Environmental Communication que incluso publica un boletín en francés e inglés: ACE (Audiovisual and Communication on environnement in Europe). Este certamen que comenzó en Francia en 1981 tiene lugar cada dos años.

Algunas de las temáticas desarrolladas en este festival son:

- Contaminación y salud.
- Gestión de los recursos.
- Medio ambiente urbano.
- Agricultura y medio ambiente.
- Medio ambiente y desarrollo.
- Energía y medio ambiente.

Para hacernos una idea de la amplitud del certamen diremos que, por ejemplo, en 1987 en el festival que tuvo lugar en Birmingham (Inglaterra) fueron presentadas 42 películas procedentes de 14 países europeos más otros 50 filmes que no compitieron.

Algunos títulos destacables de aquella convocatoria fueron:

- *Cubatas: el valle de la muerte*. Cubatas es una ciudad brasileña en la que a mediados de los 50 el gobierno permitió la instalación de industrias contaminantes sin ningún tipo de restricciones ni controles, lo cual produjo en los habitantes de la zona graves problemas de salud e incluso deformaciones en niños recién nacidos.
- *Tierra (Earth)*. Primera parte de una serie televisiva realizada con la colaboración de los ecólogos **Paul y Ann Ehrlich** y que se plantea las consecuencias producidas en la biosfera por el hombre en los últimos doscientos años.
- *Montgat, 1 poble, 100 pobles*, es un vídeo del catalán **Manuel Muntaner**, cuya temática gira entorno a la degradación de esta población costera antes tranquila y hoy asediada por la contaminación.
- *Fabriques* también de la catalana **Marta Batllé**, cuya temática desarrolla la problemática de la zona industrial barcelonesa de Pueblo Nuevo.
- *Construir con la Madre Tierra*, film alemán que enseña a utilizar materiales para construcción de casas más higiénicas, como es la arcilla, paja o madera.
- *With these hands*. Tres mujeres de distintas regiones africanas hablan de su lucha por alimentar a sus familias y se pone en un contexto humano la situación del continente.
- *Dschungelburger ("la trama de la hamburguesa")*. Film alemán, que pone de manifiesto la problemática de la producción y consumo masivo de hamburguesas.
- *Riesgo aceptable*. En el que se relatan los problemas que los habitantes de una pequeña localidad de Pensylvania tienen a causa de la instalación en 1910 de una fábrica de sustancias radiactivas.
- *El patrimonio*. Obra polaca que nos cuenta como una familia es obligada a abandonar su tierra para hacer sitio a una central nuclear.

Otro certamen internacional, de carácter ecológico es Ö Komedia (medios de comunicación ecológicos) que es un Instituto con sede en Fiburgo (Alemania) y que desde 1984 organiza anualmente su certamen.

Algunas obras presentadas a este certamen son:

- *Hotel (La amenaza)*. Es el documento de una catástrofe como lo fue la explosión de Chernobyl.
- *La montaña frágil*. Coproducción de EEUU y Nepal que describe la crisis ecológica del Himalaya a causa de la tala indiscriminada de árboles, la erosión, etc., lo cual produce una extraordinaria y difícil lucha por la supervivencia.
- *Widerstand am Strem (Resistencia a la corriente)*. Muestra la belleza del paisaje de los entornos del río Hainburg (Austria) su posible destrucción para construir una presa y la lucha con feliz final que se realizó contra ello.
- *Nuestro pequeño paraíso*. Película de dibujos animados que nos propone a un hombre que vive permanentemente pegado a la televisión dando de esa manera la espalda a la realidad.

En nuestro país, hay un único festival en el que la temática es la ecología, y es el Festival de cine ecológico de Tenerife.

Hay que destacar al hablar de este festival que no tiene la amplitud de los mencionados anteriormente, entre otros motivos por la escasa producción de cine ecológico y de la naturaleza que se realiza en España y por algunos problemas organizativos que desilusionan entre otros a los grupos ecologistas que prestaban su apoyo.

Algunos títulos representados son *África dove*, *Mar Adentro*, de **F. Bernabé y Rafael Treka**, *Adiós Matiora*, de **Elen Klimov**, o *Aguas peligrosas*, de **Jeff Blekmer**.

3.3.3.- Largometrajes.

Intentaremos a continuación recordar algunas de las más significativas obras cinematográficas, grandes clásicos en algunos casos, cuyo contenido en el campo de la naturaleza sea destacable.

Robert J. Flaherty (1884-1951) fue un director norteamericano que dejó clara constancia en su obra de su gran interés por la naturaleza, prueba de ello son sus películas:

- *Nanuk, el esquimal* (1922) Rodada con actores no profesionales, resulta ser una tremenda epopeya documentalista centrada en la lucha del hombre con la naturaleza. Este film marcó el inicio de las películas documentales y pseudodocumentales sobre el sencillo "salvaje" y su vida lejos de toda contaminación por parte de la civilización del hombre blanco.
- *Moana* (1926). Esta obra de escaso éxito entre el público norteamericano, mostraba una vida paradisíaca con temas de bellos paisajes y un directo contacto con la naturaleza por parte de los nativos de Samoa.
- *The Land* (1942). Esta película nunca fue exhibida, debido a la dureza con que reproducía la situación agrícola americana, a la cual se había llegado partiendo de una mecanización desmesurada que provocaba esterilidad de los campos y erosiones incontroladas.

Es posible mencionar la película de **Charles Chaplin** *Tiempos Modernos*, en la que el genio, que llegó a ser al mismo tiempo productor, guionista, editor y autor de la música de sus películas, denuncia la deshumanización de la vida en la civilización industrial, además de criticar el paro, la mecanización, el capitalismo y la tecnocracia.

Aunque no aparenta ser una obra típicamente ecologista, creo que tiene cabida en nuestro trabajo, ya que las críticas mencionadas contienen un claro trasfondo que nos habla de la desnaturalización del hombre y como consecuencia de ella la locura colectiva a la que nos encaminamos. Es una constatación de la realidad al tiempo que una advertencia del negro destino al que nos veremos abocados de continuar en esta desarmonía con lo que es lo natural.

El cine soviético nos aporta obras como *Tempestad sobre Asia* (1928) obra de **Pudovkin**, donde se entremezcla la ficción cuya trama es la historia de la rebelión de un supuesto sucesor de Genghis Khan con un carácter de documento etnológico en el que se muestra la vida cotidiana de los pastores mongoles.

Pero el gran naturalista soviético es **A.P. Dovzenko** (1894-1956) que llevó a término obras como *La tierra* (1930) en la que tras la trama argumental, que versa sobre la colectivización de tierras en Ucrania, nos propone fundamentalmente un especial sentimiento de armonía y sensibilización con la naturaleza.

El río (1951) de **Jean Renoir**, transmite el esplendor de la naturaleza que el Ganges encuentra a su paso, incluyendo además del río, la vegetación, animales como los elefantes y los hombres que habitan esa región.

Otro gran director, como **John Huston**, rueda en 1958 en África *Las raíces del cielo*, denunciando a través del personaje de la película, la matanza de elefantes (lucha a la que parece ser que últimamente se han sumado algunos gobiernos africanos al darse cuenta de que sus recursos naturales, y entre ellos la existencia de elefantes, son más rentables económicamente que el comercio del marfil).

Otra obra de **J. Huston**, *Paseo por el amor y la muerte*, nos cuenta una historia medieval de amor y muertos, y aunque se dice de ella que posee algunos de los peores momentos de su realizador, unifica dos conceptos importantes para nuestro tema, que son la búsqueda del mar y el camino, otorgándoles a ambos el carácter de ser la esencia de la vida.

Los riesgos de las centrales nucleares no se escapan de ser recogidos como tema para muchas películas de entre las que destaca *El síndrome de China* (1979), dirigida por **James Bridges**, y con un reparto de lujo, en el que sobresalen **Jane Fonda**, **Yack Lemon** y **Michael Douglas**. Trata de un accidente en una central nuclear al dispararse una turbina, lo que provoca una extraña vibración que atemoriza a quienes tienen conocimiento de lo ocurrido.

En la obra de **Werner Herzog**, (alemán nacido en 1942) *Aguirre, la cólera de Dios* (realizada en 1974) se nos describen las andanzas por el Amazonas del aventurero Lope de Aguirre y el choque de los conquistadores españoles con la inocencia de los indios, habitantes de un entorno que propicia la integración en el medio, que es descrito con absoluta magnificencia.

Obra del mismo autor es *Corazón de cristal* ambientada en una aldea bávara de finales del siglo XVII y cuya trama argumental no tiene especial interés para nuestro trabajo, pero sí que lo aporta el especial interés con el que se reflejan los impresionantes paisajes donde se desarrollan los acontecimientos.

En estas dos obras anteriores, las imágenes se combinan con la música de un grupo musical cuyo nombre ya nos resulta familiar (*Popol Vuh*).

Donde sueñan las verdes hormigas obra del mismo autor (1984), es de un más evidente carácter ecológico, como no podría ser de otra manera cuando la temática trata de los aborígenes australianos.

Una frase del film es *"ustedes los blancos están locos: no oyen la voz de la Tierra"* y es que los aborígenes lucha contra una gran empresa que busca uranio (sin ningún tipo de reparo frente al medio ambiente) aún a costa de destruir la herencia de 40.000 años de vida que los aborígenes habían conservado con profundo respeto.

El japonés **Akira Kurosawa**, además de dirigir películas de trasfondo antibélico, nos lega obras de claro contenido ecológico, como *Dersú Uzala*, cazador mongol que vive en la taiga, y habría preferido ser campesino antes que haberse obligado a cazar para sobrevivir, pero pese a todo, procura convivir fraternalmente con la naturaleza, e incluso ayudará a otros a descubrirla y penetrar en su sentido más profundo; a compenetrarse con la tierra hasta tener la consciencia de formar parte de ella.

Una obra clave en el contexto del cine ecológico, que no puede dejar de ser mencionada es *Koyaamisqatsi* (1983), del director **Godfrey Reggio**.

La duración es de 84 minutos y posiblemente por estar realizada sin actores, ni diálogos, ni guión es por lo que en algunos lugares podemos leer que se hace aburrida a partir de la mitad.

En lengua hopi *"Ko-yaa-nis-quatsi"* significa "vida fuera del equilibrio".

Las imágenes nos muestran imágenes de la naturaleza junto con otras de carácter urbano dejando de manifiesto en ese contraste el desequilibrio de la vida moderna.

Junto con la música que ambienta las imágenes, obra de **Philip Glass**, se puede escuchar el canto de tres profecías de los indios hopi que dicen:

- *"Excavar riquezas en la tierra es cortejar el desastre".*
- *"Al acercarse el día de la purificación, se tejerán telas de araña de un extremo al otro del cielo".*
- *"Quizá algún día sea arrojado del cielo un receptáculo de cenizas que queme la tierra y los océanos".*

Con temática también próxima a los indios, aunque en este caso los indios del Amazonas, y de forma más convencional que la anterior, es *La Selva Esmeralda* (1985), de **John Borman**.

Esta película se basa en hechos reales, la devastación de las selvas para construcción de carreteras. Finaliza señalando que los indios todavía saben lo que nosotros hemos olvidado.

Lo deja claro el contraste existente entre el alejamiento del hombre blanco con relación al medio natural y la armoniosa integración de los indios y la naturaleza.

En un momento de la película se puede escuchar una frase muy significativa que ilustra lo anteriormente dicho:

“Están arrancando la piel de la tierra, entonces ¿cómo podrá respirar?”.

En clave fantástica, futurista y fatalista se desarrolla el clásico de **Fritz Lang**, *Metrópolis*, película en blanco y negro de 1926. El argumento especula sobre el modo de vida del año 2000, en el que inmersos en un ambiente drásticamente desnaturalizado, viven dos sociedades bien diferenciadas. La de los ociosos, y la de los desesperados trabajadores sometidos a la clase dominante.

El hombre arrebató a la naturaleza su función reguladora y autogenerativa, todo el sistema depende de la tecnología humana y ésta, en su imperfección de base, es la que finalmente permite la tragedia poniéndose en grave peligro la supervivencia del hombre.

Se convertiría en un trabajo casi interminable el relato de las películas cuya temática o posible lectura tuviera una intencionalidad o trasfondo ecológico.

Habría que incluir, sin lugar a dudas, muchas de las películas clásicas “del oeste” en las que evidentemente queda reflejado un respeto a la naturaleza y un canto a la misma, o las más de 40 películas realizadas a partir del mito de Tarzán.

Por otra parte, cada vez más la preocupación por la naturaleza, y el deseo por vivir en ciudades más humanizadas, provocan la realización de películas que asimilan claramente las ideas ecológicas incluso aunque queden revestidas por desarrollos temáticos que pudieran no tener nada que ver con esto.

A continuación, incluiremos algunos títulos más de films que, de una manera u otra, pueden ser observados desde el punto de vista de la preocupación, la denuncia o el deseo por vivir en un mundo más armónico.

Algunas de estas películas entremezclan, como suele suceder al tratar el tema de la ecología, esta temática con otras como la justicia, la solidaridad, el pacifismo, el futuro, la condición humana, la búsqueda de un modo de vida acorde con sensibilidades particulares, la deshumanización de la vida moderna, etc.

Tierra sin pan, **Luis Buñuel** (1932). *La tierra tiembla*, **Visconti** (1948). *El ladrón de bicicletas*, **De Sica** (1948). *El proceso*, **Orson Welles** (1962). *Jonás que cumplirá los 25 el año 2000*, **Alain Tanner** (1968). *Pequeño gran hombre*, **Arthur Penn** (1970). *La Misión*, **oland Joffe** (1986). *La costa de los Mosquitos*, **Peter Weir** (1986). *Brazil*, **Terry Guillian** (1984). *Blade Runner*, **Ridley Scott** (1982). *Local Hero (Un tipo genial)*, **Bill Forsyth** (1983). *Tasio*, **Moncho Armendáriz** (1984). *Dos mejor que uno*, **Angel Llorente** (1984.) *El señor de los anillos*, **Ralph Bakshi** (1978). *101 dálmatas*, **Wolfgang Reitherman**, **Hamilton Luke** y **Clyde Jeromine** (1961). *"El libro de la selva"* **Zoltan Korda** (1942). *El libro de la selva*, **Wolfgang Reitherman** (1967). *El disputado voto del señor Cayo*, *Bailando con lobos*, *Terminator*, *El cuervo*,...

3.4.- EL JARDÍN.

El concepto de jardín, posiblemente, sea el que da lugar a la manifestación artística que mayor conexión tenga con la naturaleza, con el medio ambiente, con la ecología.

En muchas ocasiones, el punto de vista desde el que es observado conecta también con la espiritualidad y con la religión, puede ser el reflejo de una añoranza o un sueño pero en cualquier caso no deja de ser un acercamiento a la naturaleza, aunque este pretenda en ocasiones utilizarla funcionalmente o domesticarla.

Los elementos básicos de un jardín, sin entrar en matices ni en otros elementos que siempre se pueden añadir, dependiendo de las circunstancias son muy pocos: La vegetación, sin la cual ya en su estado más salvaje o más domesticado no puede haber jardín; el cercado, que lo protege y lo aísla, el entorno creando así en el interior una realidad distinta que es la esencia del jardín; y en una u otra forma el agua, que es el elemento vital, la clave de la vida del jardín.

A estos elementos habría que añadir otro que es la función ornamental, que se manifestará de formas muy distintas, pero que resulta ser básica dado el destino del jardín, que casi siempre irá ligado al disfrute.

Esta función ornamental, naturalmente tendrá grandes variaciones que vendrán dadas en función de los gustos, costumbres, necesidades y época entre otros, y muy especialmente por la situación geográfica.

Pese a que estamos tratando de una manifestación indudablemente artística, es curioso el hecho de que ésta no es posible ser observada en los museos, como la pintura, o el grabado ..., le sucede algo parecido a lo que le pasa a algunas obras de Land art⁵² que sólo se pueden observar en el lugar

⁵² Actas "Arte y Naturaleza". Diputación de Huesca 1995, p. 39-50 *"El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza"*. Para Carmen Añón Feliú, el lenguaje del jardín y el del Land-art es un lenguaje común, que se apoya en el pasado pero continúa proyectándose hacia el futuro.

"El jardín como arte, arte que se diferencia de las otras porque en el jardín la belleza no sólo se contempla sino que se vive. Porque en el jardín realmente se vive el arte, en cuanto el acto de contemplar y el acto de vivir forman uno solo. Exactamente lo contrario de lo que busca el funcionalismo de nuestro siglo."

Citando a Rosario Assunto (filósofo de la naturaleza) dice: *"El jardín se constituye como una filosofía de la naturaleza y como una filosofía del arte, libertad, volviendo al reconocimiento de la relación del jardín entre la necesidad de la naturaleza y la libertad del arte."*

donde se producen y en otros espacios, su "estudio" sólo es posible a través de representaciones fotográficas, pictóricas, etc., ... que naturalmente no hay que confundir con los referentes reales a los que aluden.

Hemos dicho que el jardín tiene claras referencias espirituales, y esta afirmación no parece estar lejos de la lógica si entendemos que es de alguna manera, una representación cuando menos del Edén⁵³, el Nirvana o el Paraíso de algunas religiones panteístas, tan cercanas a la naturaleza.

Rosario Assunto dirá también: *"El jardín, y el arte del jardín que lo crea, lo hemos encontrado a cada paso en nuestro itinerario histórico y teórico: jardín en el paisaje ... y jardín como modelo de paisaje, microcosmos, frente al cual el paisaje es como el camino que lleva al macrocosmos..."*.

⁵³ Hay un artista plástico español, **Ramiro Fernández Sans**, nacido en Sabadell, 1961, licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, y con una considerable lista de exposiciones tanto individuales como colectivas que se inicia en 1979.

Su obra, entre otros muchos lugares ha podido verse en ARCO en cuatro ocasiones y de forma permanente se puede contemplar en el Museo de Sabadell, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación La Caixa o Fundación Coca-cola.

Nos referimos a él en este momento por la curiosidad que supone integrar el tema del jardín, con el Edén a través de un medio plástico que es la pintura.

Estos datos están extraídos del catálogo editado con motivo de la exposición de Ramiro Fernández Sanz en la Galería Estampa de Madrid durante los meses de Octubre y Noviembre del año 1996.

El título de la exposición es "El jardín del Edén" y el texto de Josep Ramón Bach titulado "Invitación al Paraíso" que está cargado de poesía y sentimiento ecológico dice así (fragmento):

"Cuando Kosambi, el narrador, se dio cuenta que su mundo corría peligro de desaparecer para siempre, subió a lo más alto de un peñasco y, con voz solemne, proclamó:

" Que las plumas de los pájaros abran de par en par, las ventanas del paraíso. Que cada rama abanique la fatiga de los hombres y aúne el beso de las aves cansadas. Que el aire ... que las frutas ... que el agua ... que la lluvia... que el elefante ... que la armonía abraza la naturaleza de este oasis. Que la quimera florezca, sólo para los ojos tiernos. Que mis palabras pasen a los hijos del futuro a través de la memoria encadenada a nuestro destino inmortal. Que así sea. Con aire limpio sello para siempre mi voz".

Y después de haber proclamado su íntima convicción, Kosambi, ligero como un pájaro, sin darse cuenta levantó el vuelo a las nubes de su Paraíso más imposible"

3.4.1.- El jardín en la historia.

Sin embargo las características de los jardines a lo largo de la historia han ido variando y acomodándose a las circunstancias a las que antes hacíamos referencia.

Un rápido repaso por los más importantes modelos de jardines nos mostrará estas diferencias y algunas características importantes a tener en cuenta en torno al concepto de jardín.

Posiblemente, los jardines del imperio persa sean los primeros de los que tenemos noticia, y en ellos la repercusión ecológica medioambiental está bastante clara, si pensamos en que al parecer su principal función habría que situarla en la regulación del microclima. Esta utilidad, contrasta radicalmente, con la pretendida en los jardines mesopotámicos, en los que habríamos de ver los más antiguos precedentes de nuestros actuales parques zoológicos, ya que estaban concebidos fundamentalmente para alojar a modo de reservas, animales salvajes y aves exóticas importadas de otros lugares.

No obstante a parte de estas reservas, no conviene olvidar a unos jardines como los de Babilonia, considerados como es sabido una de las siete maravillas del mundo, en los que se incluían terrazas y estanques.

No era por cierto el jardín en el antiguo Egipto una preocupación que condujese a complejas elaboraciones, sino que enmarcadas en templos o conjuntos reales se organizaban unos espacios "jardines" escasos de vegetación, en los que los elementos principales eran los estanques que albergaban algunos peces y plantas acuáticas.

Por el contrario Grecia concedió un carácter público a los jardines que se convirtieron en lugares de paseo, meditación, conversación e incluso perfectos escenarios en los que el maestro trasmitía sus conocimientos a sus discípulos.

Una utilidad más privada era la que se le extraía a los jardines en Roma, donde las proporciones de las ciudades "habían alejado de la naturaleza" a sus habitantes, y eran las clases pudientes las que se construían jardines en sus casas con el ánimo de tener un espacio especial donde disfrutar de la naturaleza.

Más tarde, en la Edad Media, habrá que destacar dos fórmulas distintas de jardines: el jardín cristiano, conectado a castillos y conventos, en el que prima el carácter utilitario, próxima a la idea de huerto; En éstos era más importante la rentabilidad que el disfrute o el interés de conectar espiritualmente con la

naturaleza. La flora más apreciada se sitúa en torno a las plantas medicinales y los árboles frutales.

El otro modelo es el jardín árabe (Alhambra, Generalife, etc...) . Aquí los espacios, sirven a dos objetivos fundamentalmente: uno preservar la intimidad familiar (con los que queda descartado el carácter público) y el otro el cultivo de los sentidos, a través de la confección del jardín de forma muy estudiada incluyendo en sus bellos diseños, el agua como elemento simbólico y creador de un microclima agradable y las plantas aromáticas. El deleite de todos los sentidos se convertía en un ejercicio sofisticadamente pretendido.

Las palabras del arquitecto **Julio Cano Lasso**⁵⁴ apoyan lo dicho:

“ Los jardines de la Alhambra constituyen un lugar donde con la elemental tecnología del siglo XIV se alcanzó una de las más bellas y sensibles asociaciones entre arquitectura y naturaleza, creando un medio artificial que supera el paisaje natural circundante.”

El Renacimiento crea jardines, de los que también en España tenemos magníficos ejemplos en torno a edificaciones reales. Promueve un tipo de ajardinamiento bien de tipo italiano, a base de desniveles, rampas y escaleras o bien de tipo francés, del que Versalles es un perfecto ejemplo, en el que la naturaleza y la edificación arquitectónica guardan una estrecha relación.

Sin olvidar en estos la función de disfrute y el anhelo por permanecer junto a la naturaleza (perfectamente controlada) se puede decir que aquellos jardines cumplían en más alto grado una función social, que en gran medida se puede calificar de demostrativa de poder.

Hoy el jardín, incluye una amplia tipología. Por un lado existe el concepto de Parque natural, íntimamente relacionado con la idea del “Paraíso Perdido” de **Milton**, donde la naturaleza se desarrolla libremente huyéndose en lo posible de la domesticación.

Es además una necesidad biológica innegable y el interés en este sentido es claramente apreciable en parques como el de Doñana por ejemplo.

Por otro lado aún persiste el espíritu romántico del jardín que incluye ruinas de castillos, abadías, monasterios, etc., idea ésta que tiene su origen en el siglo XIX en Inglaterra dando paso al denominado jardín anglo-chino.

⁵⁴ “Integral”, nº 158 p. 858 (82).

Otra modalidad proviene de la necesidad de espacios verdes en las macrociudades contemporáneas y cuya clara funcionalidad conecta con el concepto de higiene⁵⁵

Por último, mencionar la integración en la actualidad del jardín en la vivienda donde se mezcla el tradicional jardín de trazado geométrico y el jardín paisajista, en el que según **Robin Williams**⁵⁶ habría que incluir:

Prado, pavimento, patio, rocalla, estanque, zona de juegos infantiles, zona de recepción, animalitos, protección, zona de asientos, colecciones de plantas, invernadero, vegetales, frutas y área utilitaria, siempre claro está con la flexibilidad necesaria de acuerdo con las necesidades e inquietudes del jardinero.

3.4.2.- El jardín japonés.

Otro modelo de Jardín que aún no hemos abordado es el jardín de Extremo Oriente, el de China y sobre todo el japonés que tiene su origen en las religiones tradicionales, el taoísmo y el budismo que al tratarse de religiones panteístas, provocan un tipo de jardín en el que la naturaleza se sitúa por encima de la arquitectura.

Continuando con el esquematismo anterior, se puede decir de este modelo, que intenta producir una emoción estética al ser una reproducción viva del paisaje natural y también introducir en la vida diaria un encuentro real con la naturaleza.

En la jardinería japonesa⁵⁷ existe una doble dirección de influencia, que es: la de lo religioso a lo estético y viceversa; y los antecedentes de la reproducción a pequeña escala del entorno natural se remontan al siglo VII de influencia china y coreana.

En China, en el siglo III, el mundo simbólico de la jardinería incluirá como elemento principal, las islas rocosas evocadoras de inmortalidad. Islas y rocas, grullas y tortugas, pinos y musgo serán luego en el jardín japonés elementos indispensables de una simbología de eternidad.

⁵⁵ Recordar las seis funciones de las zonas verdes argumentadas por M^a Carmen Martínez y Esther Montero y que incluimos en nuestro último capítulo en el apartado de la ciudad.

⁵⁶ WILLIAMS, R., *Como crear un pequeño jardín*, Barcelona, Edt. Blume, S.A., 1988, p. 5.

⁵⁷ *Ecología y cultura* (José de Acosta). Quinta ponencia "Manipulación y naturalidad" de Juan Masía, p. 179

Las ideas de la Tierra Pura, influidas por el budismo en el siglo XI, pusieron con las flores de loto y la representación en piedra de Amida, una huella de añoranza e inmortalidad. Posteriormente, en los siglos XII y XIII la influencia del Zen acentuaría el influjo de la espiritualidad que se depuraría aún más en el siglo XVI con la extensión de la costumbre de las ceremonias del té.

Pese a todo lo dicho, no hay que confundir la imagen de Japón y pensar que todo allí son preciosas vistas del monte Fuji, sino que también coexiste con ese Japón el de las elevadas torres de las fábricas humeantes y contaminadoras.

Nunca terminan por responder a la realidad las generalizaciones y las imágenes estereotipadas y de esta manera, habría que tomar con precaución y matizaciones la oposición que comúnmente se establece entre la tradición occidental, meramente dominadora de la naturaleza, frente a la tradición oriental donde el sujeto se acomoda pasivamente a la naturaleza sintiéndose parte de ella.

Así por ejemplo la tradición bíblica occidental, no se muestra pasiva ni dominadora sino que postula una gestión responsable de la naturaleza por parte del hombre.

Una vez hecho este comentario que ha de predisponernos siempre a la búsqueda del matiz, recordaremos algunas frases con las que **Juan Masía** comienza su exposición bajo el título ya de por sí sugerente: *El jardín japonés como mensaje ecológico y criterio bioético*.

“La Armonía entre manipulación artística y espontaneidad natural en el arte de la jardinería contiene un mensaje ecológico digno de redescubrirse a la hora de contener la destrucción actual del medio ambiente. La conjunción de lo artificial y lo natural en la estética japonesa podría servir como criterio bioético para contrarrestar la mecanización de la vida en la era de la informática y la biotecnología”.

Se pregunta también, si no es precisamente la conjunción de manipulación humana y la armonía respetuosa con la naturaleza uno de los problemas fundamentales de ecología y de bioética; a lo que da la siguiente respuesta:

“Para repensar este problema podría contribuir con una sugerencia muy valiosa la estética japonesa, tal y como se manifiesta en su tradición del arte de jardinería. Se trata de una manipulación de lo natural que se acomoda a la naturaleza y pone de relieve lo mejor de ella”.

El movimiento bioético, fue difundido en Japón por el doctor **Taró Takemi**⁵⁸, entre otros precursores del mencionado movimiento, y su idea básica viene a decir, que *“Existe la necesidad de una ética positiva para sobrevivir de un modo dignamente humano”*.

Otro concepto similar a éste es la “ecoética” término atribuible al profesor de filosofía **T. Imamichi**⁵⁹, a mediados de los sesenta

“El no quiere que lo cataloguen sin más como uno de tantos que protestan por la destrucción y la contaminación del medio ambiente. Para él, tanto la ética occidental como la oriental necesitan redescubrir un sentido más profundo de qué es lo natural. No debería usarse este redescubrimiento para oponerse a lo artificial, ni para negar la tecnología o los adelantos biomédicos actuales. A lo que hay que oponerse, dice, es a la magia de una técnica, una medicina y una economía deshumanizadas y absolutizadas. Según él, una auténtica religiosidad y filosofía favorecería un desarrollo tecnológico más humanizado y para esto hay base y raíces en la tradición oriental”.

La tecnología y la naturaleza parecen ser conceptos opuestos, o cuando menos distintos, a los que hay que hacer confluir para nuestra supervivencia. Artificial y natural, son conceptos que para Watsuji⁶⁰ conviven en el jardín japonés.

Para él el jardín japonés es al mismo tiempo muy natural y muy artificial. Watsuji concede a estos términos un sentido poco superficial, y así mientras veía la naturalidad en la escultura griega, asociaba a la jardinería romana el adjetivo de artificial.

La intervención humana en la naturaleza para lograr el jardín japonés habrá de ir en busca del orden inmanente en la naturaleza, pero nunca imponerle el orden desde el exterior. Es someter lo artificial a la naturaleza, nunca al contrario. El trabajo humano consiste en hacer que la naturaleza obedezca desde dentro y uno de los mejores ejemplos de esto es el cultivo tradicional japonés de los árboles enanos (bonsai)⁶¹

⁵⁸ Taró Takemi (Quinta ponencia ...), p. 173. Fue presidente de la J.M.A. (Asociación Médica de Japón) y falleció en 1984.

⁵⁹ Ibid., p. 174.

⁶⁰ WATSUJI.- J. MASIÁ, *Estética japonesa del clima*, Razón y Fe, junio 1970, p. 633-638.

⁶¹ *El libro de bonsai*, Dan Barton Naturat. S.A., Barcelona, 1990, en su p. 13 dice: *“El bonsai y su expresión artística trata sobre imágenes mentales, que responden a la estética, que es en definitiva como la rama de la filosofía que trata de la naturaleza y percepción de lo bello”*.
“El bonsai es una forma de vida ...”

Para Watsuji, en el jardín japonés hay una composición armónica y una totalidad integrada, sin embargo no hay simetría como en Versalles o en la Alhambra.

Seis adjetivos resumen cómo ha de ser la intervención humana en la naturaleza: 1) Calculada, 2) Minuciosa, 3) Tímida, 4) Concentrada, 5) Fatigante y 6) Reveladora.

3.5.- OTRAS FORMAS ARTÍSTICAS DE ESPECIAL RELACIÓN CON LA NATURALEZA.

A continuación proponemos cuatro formas artísticas en las que hemos encontrado no una representación de la naturaleza con más o menos acierto, ni siquiera en las que habrá que ver una representación de la misma con mayor o menor respeto. Aunque ciertamente el aspecto representativo está presente en ellas, nos sirven como ejemplo para advertir que existen formas artísticas en las que primero es la naturaleza y después el arte. Nacen no por una sensibilización plástica sino como consecuencia de una forma de entender el mundo y lo natural.

Como datos en común para todas ellas encontramos el hecho de que sus orígenes se remontan a tiempos pasados, y en ocasiones a momentos históricos muy lejanos, aunque como vemos son procedimientos utilizados también en la actualidad.

Ya habíamos visto en otros apartados como los pueblos, cuando por su realidad cotidiana se encuentran inmersos en un mundo natural poco o nada transformado por la mano del hombre, producían un tipo de obra que respondía a una filosofía de la naturaleza de máximo respeto y, en ocasiones, de profundo conocimiento de la misma, aunque por medio de este conocimiento práctico haya que advertir la existencia de mitologías que explicasen algunas realidades presentes, pasadas o futuras.

3.5.1.- Algunas ideas aborígenes en torno a su relación con la naturaleza.

Antes de pasar a las particularidades o ejemplos de este capítulo citaremos algunos párrafos de *Aborígenes*⁶² donde la realidad que se muestra es la de que los pueblos indígenas están en primera línea de la crisis ecológica y son sus primeras víctimas.

El mensaje fundamental que las diferentes tribus del mundo aportan en este texto es una llamada a abrir nuestros ojos y corazones para preservar la Tierra, respetar todas las vidas y desarrollar estrategias para la supervivencia.

⁶² BURGNER, JULIÁN, *Aborígenes*, Madrid, Ediciones Celeste, 1992.

Richard Nerysoo (inuit)⁶³ *“... ser indio es algo importante y especial. Ser indio significa ser capaz de comprender y de vivir en este mundo de una manera muy especial. Significa vivir con la tierra, con los animales, con los pájaros y los peces como si éstos fueran nuestros hermanos. Significa decir que la tierra es una vieja amiga y que lo fue también de tu padre, que tu pueblo la conoció siempre ... Para el pueblo indio, nuestra tierra es realmente nuestra vida.*

Jefe Chewamish⁶⁴ *“Toda tierra es sagrada para mi pueblo. Cada aguja de pino que reluce, cada litoral de arena, cada niebla en el umbroso bosque, cada insecto que zumba, son sagrados en la memoria y la experiencia de mi pueblo”.*

Paulinho Paikan⁶⁵ (Jefe de los kayapos de Brasil) *“Intento salvar el conocimiento de que los bosques y este planeta están vivos, para transmitirlo a quienes habéis olvidado este discernimiento”.*

Indio wintu (California)⁶⁶ *“Cuando los indios matamos carne, la comemos toda ... cuando construimos casas, cavamos hoyos pequeños. Cuando quemamos la hierba por los saltamontes, no arruinamos las cosas. Recogemos bellotas y piñas, pero no tálamos los árboles”.*

Pat Dodson⁶⁷ (aborigen australiano) *“En la sociedad aborigen tradicional, ninguna persona era más importante que otra: todas formaban parte del conjunto. La ascensión y la estatura sociales se medían por su contribución, participación y responsabilidad”.*

Jefe Dan George⁶⁸, (Vancouver) *“En los 100 años largos que han transcurrido desde que llegó el hombre blanco, he visto desvanecerse mi libertad como el salmón que huye misteriosamente hacia la mar. Las extrañas costumbres del hombre blanco, que yo no podía entender, me las han impuesto hasta no dejarme ni respirar. Y cuando luché para proteger mi tierra y mi hogar, se me llamó “salvaje”. Cuando no comprendí ni acepté el modo de vida del hombre blanco, se me llamó perezoso. Cuando intenté guiar a mi pueblo se me despojó de mi autoridad”.*

⁶³ Ibid., p. 16 (El pueblo inuit vive en el Ártico, son los esquimales de Alaska, Canadá, Groenlandia y Federación Rusa).

⁶⁴ Ibid., p. 20.

⁶⁵ Ibid., p. 32.

⁶⁶ Ibid., p. 40.

⁶⁷ Ibid., p. 50.

⁶⁸ Ibid., p. 76.

Thomas Banyacya⁶⁹ (jefe de una aldea hopi) *"La avanzada capacidad tecnológica del hombre blanco se ha producido como resultado de su falta de consideración hacia la senda espiritual y hacia todos los seres vivos. El anhelo del hombre blanco de posesiones materiales y poder lo ha cegado respecto del dolor que ha causado a la Madre Tierra en busca de lo que llama recursos naturales"*.

Dr. O Soemarwoto⁷⁰ (Instituto de Ecología, Bandung. Indonesia) *"Un exceso de gente provoca sufrimiento a la tierra y ésta devuelve su sufrimiento a las personas"*

Paulino Paiakan (jefe kayapo)⁷¹ *"Luchamos por defender la selva, pues es ella la que nos hace y lo que hace funcionar nuestros corazones. Pues sin la selva, no podemos respirar, nuestros corazones se detendrán y moriremos"*.

Comunidad Yungngora (Australia)⁷² *"Esa gente ha estropeado ya el lugar con sus excavadoras. Han desfigurado nuestros lugares sagrados. Han arruinado nuestras tierras. Ponen al descubierto nuestros objetos sagrados. Eso nos rompe el alma. Nos odiamos a nosotros mismos como pueblo ¿que haremos como pueblo si esa gente sigue estropeando nuestras tierras?. Os rogamos hoy que de verdad los detengáis"*.

Oren Lyons (onondaga)⁷³ *"A nosotros nos parece que desde los primeros tiempos el extracto natural del hombre era ser libre, según nos dijeron nuestros abuelos, y creemos que la libertad es inherente a la vida. Reconocemos ese principio como la clave para la paz, el respeto mutuo y la comprensión de la ley natural que prevalece sobre todo el Universo. En el cumplimiento de esta ley radica la única salvación de nuestro futuro en el planeta, la Madre Tierra"*.

Esta es una pequeña muestra de las ideas que comparten los más de 250 millones de aborígenes del mundo encuadrados en las aproximadamente 5.000 poblaciones y que demuestra el juicioso equilibrio que estos pueblos han mantenido durante muchos siglos entre sus necesidades y las de la naturaleza.

⁶⁹ Ibid., p. 78 (los hopis viven en el suroeste de EEUU).

⁷⁰ Ibid., p. 84.

⁷¹ Ibid., p. 88 Kayapos (de la cuenca del Amazonas).

⁷² Ibid., p. 102.

⁷³ Ibid., p. 176 (Onondagas de la frontera entre EEUU y Canadá junto con los Mohawk, Omeida, Cayugas, Senecas y Tuscarora formaron la confederación de las 6 naciones o Handenosaunee).

3.5.2.- Los poemas Tang.

La poesía china vivió su edad de oro en la dinastía Tang (618-907) y fue entre todas las artes la que disfrutó de mayor apoyo oficial, de hecho, se fundó la Academia de las letras en la que el dominio de la poesía era requisito esencial para optar al título oficial "Jinshi" y a su vez este título se convertía en imprescindible para acceder a cualquier cargo estatal de importancia.

Existía una directa relación entre la poesía y la vida cotidiana hasta el punto de que era necesaria para solicitar un empleo, o se creaba para despedir a los soldados que partían a la guerra, o para cualquier otro acontecimiento de relevancia.

Los poemas Tang, que ante todo eran taoístas, tienen algunos temas como predilectos, como la exaltación de la naturaleza y la vida en el campo, la belleza sutil del paisaje, la añoranza del viajero por su tierra natal, el rechazo de la guerra, la simpatía por los humildes o el amor tímido o apasionado.

En estos poemas primero hay que ver una sensibilización por la tierra, por la naturaleza y por sus seres vivos y después la elección del procedimiento para expresarlo, de lo contrario, aquello podría convertirse en excusas válidas para un fin que sería escribir poesía, lo cual nos dejaría en la pura representación inevitablemente distanciada del motivo elegido.

En el siguiente ejemplo no hay que observar el corazón de un poeta herido, cansado y desilusionado, sino la ausencia de necesidad de riquezas y honores. Es claro su rechazo a la vida en la ciudad, que conduce a dinámicas antinaturales y que llega a dejar a la persona inmersa en un ambiente artificial. Es contrario a la lucha por el poder, a la competitividad entre las personas ... Es favorable, y así se refleja, a la vida en el campo, en contacto con la naturaleza y con sus frutos, con sus formas y sus cambios, es favorable a sentir los ritmos de la naturaleza, integrarse en ella de manera sencilla y nada pretenciosa.

Bai Juy lo explica de esta manera en su poema *VOLVED AL CAMPO*:

*¿A que aspira la gente?
El vulgo a la riqueza,
y los eruditos
a ser inmortales.*

*Para lo uno
hay que tener suerte.
Para lo otro*

*hay que tener parentesco
con los dioses.*

*¿A qué tener apego
a los birretes de mandarines
en la capital?*

*¿A qué buscar en vano
la montaña de los inmortales
en el Mar del Este?*

*La capital está saturada
de inmundicias,
y el Mar del Este, sepultado
en altas olas.*

*Es difícil pasar el umbral
de oro de los palacios,
y más difícil subir al árbol
de la inmortalidad.*

*Más vale volver al campo,
al pie de la montaña
y trabajar la tierra
como un simple labriego.*

En el siguiente ejemplo, el mismo Bai Juyi nos plantea un paisaje natural que resulta agradable a todos los sentidos, y en él advierte el paso del tiempo y los ritmos de la naturaleza, ritmos que de forma natural acontecen obedeciendo a unos ciclos perfectamente conocidos en los que la muerte y la vida son procesos naturales, complementarios y necesarios.

Está claro que de estos dos momentos, el poeta canta con más entusiasmo al segundo, a la vida de la naturaleza que se sobrepone con su mayor poder a las actividades del hombre, más efímeras, y así lo expresa con imágenes que podrían recordarnos a nuestro romanticismo occidental:

“DESPEDIDA DE LAS HIERBAS DEL ANTIGUO PRADO”

*Cubre el prado un inmenso manto de hierbas.
Cada año se marchitan y reverdecen.
El incendio acabar con ellas no puede:
renacen al beso de la primavera.*

*Su fragancia invade las antiguas sendas.
Su esmeralda viste los pueblos en ruinas.
Agitadas y llenas de melancolía,
dicen adiós al viajero que se aleja.*

3.5.3.- El Batik y el Kilim.

Existen infinidad de maneras de plasmar imágenes a través de los tejidos, y ésto se ha demostrado a lo largo de los tiempos y en las más diversas culturas, dándose destacables ejemplos en los Andes, el Tíbet, China, Borneo, la Europa Medieval y del siglo XVIII ...

De entre las muchas técnicas, de tejidos, estampados, pintados, etc., nos parecen interesantes para este capítulo el batik y el kilim, por sus contenidos temáticos y que trascienden de lo puramente decorativo, encontrando como centro de máximo interés la presentación de la naturaleza o de parte de ella desde una perspectiva de máxima sensibilización con ella, y aportando una filosofía de la misma, con la intención de darle una explicación.

El Batik.

Del Batik diremos que es un procedimiento artístico lento y dificultoso que en alguna medida nos puede recordar a las formas del sumi-e, y que consiste básicamente en plasmar figuras y colores en tejidos siempre de procedencia natural, utilizando la cera caliente para el reservado de zonas.

Parece ser que esta técnica procede de Indonesia, pero se ha trabajado con ella en el sur de la India y en Sri Lanka, aunque el centro actual de desarrollo del Batik más importante habría que situarlo en la región central de Java.

Aunque en origen estos procedimientos eran utilizados para decoraciones de cortinas, ropajes o biombos, en la actualidad es posible encontrar artistas que enfocan sus obras hacia lo exclusivamente artístico, llegando a ser enmarcadas y expuestas, como cuadros que son, realizados a partir de esta peculiar forma.

El trabajo tradicional de esta técnica no lo realiza un solo artista, sino que las diferentes tareas son llevadas a cabo por distintas personas. Así las mujeres y niños impregnan con cera muy caliente la parte del tejido a preservar

del tinte, y los hombres suelen preparar esos tintes a base de pigmentos vegetales y minerales⁷⁴.

El trabajo de esta técnica ha de partir de un perfecto estudio de la estrategia que se seguirá después, teniendo en cuenta que ha de comenzarse a teñir desde los colores más suaves a los tintes más fuertes, y es importante y difícil el vertido de la cera, ya que este material no es dócil en principio, sino que ha de serlo por la experiencia de las manos que lo trabajan.

Al igual que sucedía con el sumi-e, en la elaboración de estos trabajos, un despiste, una distracción puede conducir al fracaso y dar como resultado una falsa pintura abstracta (falsa por no buscada, por no pretendida).

Además de los materiales y soportes, que han de provenir directamente del mundo de la naturaleza, es decir, que nunca se utilizan materiales sintéticos, ni procedentes de la industria, son los motivos tradicionales los que nos acercan al medio natural, siendo los más utilizados el ave fénix, la lucha entre el tigre y el dragón, el loto, la cigüeña, el mono, el cisne, el bambú, la garza ... animales y plantas con significaciones propias y de significado variable dependiendo de las relaciones que entre ellos se pudieran establecer. Estos significados surgen de la observación del entorno del mundo, de lo natural y de la carga cultural propia del lugar que, como no puede ser de otra manera, tiene sus raíces profundamente asentadas en la naturaleza.

Los jóvenes artistas javaneses, trabajan también la técnica del batik, pero introducen en él las más variadas tendencias del arte contemporáneo; sin embargo se mantienen los fundamentos que según **Patrick Beau**⁷⁵ pueden ser expresados de la siguiente manera:

"El batik y la pintura zen comparten, como casi ningún arte, la naturalidad reflexionada, la espontaneidad meditada que nace de una larga trayectoria cultural. Si los tejidos estampados africanos, por ejemplo, podrían ser considerados arte moderno en su primer grado de pureza y abstracción, el batik al igual que la pintura zen -

⁷⁴ El trabajo cooperativo tiene poco o nada que ver con ninguna ideología, a no ser que estemos hablando de aquella que procura el máximo rendimiento (el trabajo en cadena, es una forma); pero el hecho de que en este caso, en la forma tradicional, el quehacer creativo estén en manos de las mujeres nos hace pensar en que no sólo el resultado y su proceso nos aproxima a una forma de entender la creación desde lo natural, sino que su artífice, la mujer, juega el papel de creadora, de madre, de otorgadora de vida, lo cual nos induce a pensar en una filosofía de la naturaleza, de la vida y de la creación ya examinada en apartado anteriores al referirnos a los pueblos primitivos.

⁷⁵ "Integral", nº 70, p. 73 (649).

después de haber asimilado y digerido enseñanzas estéticas muy sofisticadas, expresa una fresca y bella espontaneidad”.

3.5.4.- EL KILIM.

El kilim⁷⁶ es una antigua forma de arte desarrollado en el corazón de Turquía, al igual que la fabricación de alfombras y constituyendo el fundamento de estas, por lo que hay que entender que el kilim es anterior a aquéllas.

La alfombra se trabaja anudando hilos cortos de lana en el entramado del tejido liso que es el kilim. Aunque el tejido es liso no por ello hemos de entender que carece de colores y representaciones.

Como en el caso del batik, en la elaboración de un kilim participa toda la familia, pero aquí también el mayor peso recae sobre las mujeres que se van transmitiendo los conocimientos de madres a hijas.

Todo el proceso es natural y artesanal como corresponde a un procedimiento de tan antigua tradición, y en él hay que cortar la lana, limpiarla, peinarla y teñirla, siempre a base de tintes naturales.

El ritmo, la simetría, la alternancia repetida de cadencias, su musicalidad determinan un tipo de representación geométrica angular que viene producida por la abstracción de la naturaleza que se pretende expresar.

En nuestra opinión, la abstracción de la naturaleza huyendo de la simple representación figurativa es una garantía de sensibilidad y esfuerzo conceptual que trasciende de la anécdota inmediata accediendo de forma más certera a una filosofía de lo natural que encaja con una verdadera forma de ecología.

De todas maneras no habrá que perder de vista las inclinaciones musulmanas de la mayoría de los que trabajan estas técnicas, que les hacen huir de la figuración por una parte y por otra tener un acercamiento a la naturaleza desde una perspectiva religiosa.

Así expresa esto Titus Kurkhardt⁷⁷:

⁷⁶ "Integral", nº 155, p. 77-81.

⁷⁷ "Integral", nº 155, p. (77) 525.

“ Para el musulmán el arte es una prueba de la existencia divina sólo en la medida en que es bello y sin rasgos de inspiración subjetiva e individual; su belleza debe ser impersonal como la de un cielo estrellado. Efectivamente el arte musulmán apunta a una especie de perfección que parece ser independiente de su autor, sus méritos y sus defectos desaparecen ante el carácter universal de las formas”.

Nuevamente encontramos notas que nos aproximan a otras formas de entender la creación artística de marcado complicitismo con la naturaleza, como lo es el sumi-e. Recordemos que **Lourdes Parente** advertía de la necesidad de que en la obra no quedase reflejada la personalidad del hacedor, ni siquiera de sus estados de ánimo transitorios.

En el kilim lo sagrado y lo profano conviven armoniosamente integrados en una única filosofía de vida. Algunos kilims son usados para la oración, o para ceremonias funerarias, o como ofrendas a las mezquitas, habiendo en éstos representado un mirhab cuyo frente se dirige hacia la Meca durante el rezo. En el kilim la búsqueda de la armonía no obliga a la repetición de modelos ni a la copia de diseños.

El kilim está directamente relacionado con el tránsito de las personas por esta vida y se asocia también a determinados momentos cruciales de ésta como lo es la preparación del ajuar, el nacimiento de los hijos o la muerte, a la que entre otras ya nos referíamos antes.

Veamos algunos de los elementos iconográficos que se incluyen en estas obras y analizaremos sus significados para entender mejor cual es su relación con la naturaleza.

3.5.4.1.- El Árbol.

En toda cultura ecologista el árbol es un elemento real o simbólico de primerísimo orden y ésta no podía ser una excepción.

Aquí en las representaciones del árbol, pretenden apuntar la idea de la inmortalidad, concepto nada extraño ya que el fundamento de todo ser vivo dentro del complejo equilibrio ecológico es la supervivencia, y la inmortalidad resultaría ser el caso externo de esta.

El árbol de la vida⁷⁸ puede ocupar posiciones centrales en las composiciones del kilim. Esta es una imagen muy común en muchas tradiciones. La historia de las religiones conoce, entre otros, el árbol de la

⁷⁸ “Integral”, nº 155, p. (78) 526.

Sabiduría y la Inmortalidad del Antiguo Testamento, el de la Juventud en la India y Persia, así como el árbol de la Vida en Mesopotamia de la cual Anatolia es una extensión.

“Las raíces representan el Principio y las ramas el despliegue de la manifestación. Se trata no sólo de un símbolo macroscópico, sino también microscópico en cuanto presenta una analogía con el devenir del hombre: desde su nacimiento en las oscuras y profundas entrañas de la Tierra, se alza sobre sí mismo y se proyecta hacia el Cielo. La esencia del Árbol, es decir, el fruto, la savia o la flor, es un alimento de inmortalidad por lo que el árbol se identifica fundamentalmente con la inmortalidad misma”.

3.5.4.2.- La figura femenina.

Este es otro motivo característico de muchas composiciones y es interpretada desde el punto de vista de la diosa-madre.

La diosa-madre es el símbolo del misterio de la vida, de la fertilidad y de la capacidad reproductiva de la Tierra.

Estas atribuciones se relacionan no sólo con la capacidad de la mujer de engendrar hijos, sino también con su papel como transformadora del mundo vegetal, ya presente en las culturas paleolíticas.

La diosa-madre, matriz material de la que todo surge, es objeto de culto desde la más remota antigüedad⁷⁹.

3.5.4.3.- EL pájaro.

Un tema característico lo puede constituir un pájaro posado en lo alto de un Árbol de la Vida, y junto a éste, un dragón como guardián.

⁷⁹ Ibid., p. (79) 527. En Mesopotamia se destaca a la gran Diosa Inanna, identificada con el planeta Venus y sus competencias abarcan tanto la fertilidad como el amor y la guerra.

Entre los hititas, la Gran Diosa, de múltiples nombres y apariencias, era adorada como Diosa del Sol.

También hay noticias de su deificación entre los antiguos pobladores de Siberia, Asia Central y toda el área del Mediterráneo.

La amplia variedad de aves, de tan diferentes características, hace que cada una adquiera diferentes implicaciones: así lechuzas y cuervos significarán mala suerte, palomas y ruiseñores, todo lo contrario. El pájaro se utiliza como símbolo de fertilidad, amor, alegría e incluso como síntoma de poder y fuerza, como es el caso del águila.

Pero su interpretación más extendida es la que asocia al pájaro con el alma. Así en esta tradición, como en otras de corte chamánico, el pájaro es al tiempo la muerte y la resurrección.

Existe una tendencia a creer en el alma inmortal como último refugio o asidero para la supervivencia sea en la forma que sea.

3.5.5.- Totems.

Al oeste de Canadá viven los indios Tlingit, Tsimshian, Haida, Bella Coola, Kwatiutl, Nootka y Salish conformando, junto a algunas otras tribus, la Cultura del Noroeste.

Estas tribus, entre otras muchas obras, construían sus tótems de madera de abeto y de cedro, dejando constancia con ellos de un sagrado vínculo existente entre el indio y los animales tallados. Estas obras superan con mucho las dimensiones de la escultura tradicional, llegándose a los 40 metros de altura, lo que las equipara en su magnitud vertical con obras como la esfinge de Gizeh.

La tecnología de estos pueblos no estaba demasiado desarrollada, sin embargo la habilidad con la que utilizaban herramientas simples, hechas a base de cuernos de alce, de hueso o de piedra, las permitía producir piezas artesanales que podrían rivalizar con las mejores obras europeas del momento en el que por primera vez hubo noticia de ellos⁸⁰.

Esta cultura a la que nos referimos fue injustamente catalogada durante mucho tiempo por la dificultad que los europeos tenían por encontrar el verdadero sentido de sus obras. Así sus espléndidos postes totémicos eran rechazados por ver en ellos solamente la manifestación de un arte primitivo, grotesco y deformado.

Algunas de las teorías pretendían ver en los tótems la representación de ídolos paganos, sin embargo la realidad mostraría tiempo después que la

⁸⁰ Una de las primeras expediciones que contactaron con las culturas del Noroeste fue la de Bodega y Cuadra, que arribó a Nootka en 1792. "Integral", nº 109 p. (89) 565.

auténtica simbología tenía relación con la heráldica, y con una función conmemorativa.

Normalmente se levantaban delante de las viviendas y en ellas se reproducían los animales que constituían el emblema de su propietarios; ésto se combinaba a menudo en secuencias que asociaban al tiempo: los orígenes mitológicos de la tribu y las conexiones sociales de la familia.

En estos postes pueden estar reflejadas la vida de un personaje emblemático o sobresaliente a través de acontecimientos significativos de su vida y otras narraciones asociadas a él.

La mitología la creación del mundo, el carácter mortuorio, sucesos importantes, matrimonios, grandes fiestas, etc. podían ser de igual manera motivo para la creación de un poste totémico.

En general es el espíritu del bosque el que se encarna en el tótem, así como las míticas relaciones entre animales y hombres. Y es esta forma de interpretar el tótem, la que nos hace pensar en un procedimiento artístico de especial significación ecologista.

El cuidado del entorno, el respeto por él y por todos los seres que lo habitan, y las relaciones entre todas las partes de la naturaleza, establecen una conciencia ecologista inmersa en una filosofía mitológica en la que el hombre y el animal pueden llegar a confundirse. Hombres que se transforman en animal, y viceversa, para acciones concretas siempre necesarias para la supervivencia, heroicos comportamientos de animales a los que a partir de sus hazañas se les venera y respeta potenciándose en la mente del indio las cualidades de aquéllos, como la astucia, el valor, la perseverancia, etc.

Como en tantos otros lugares las tribus indias del noroeste, pescadoras, recolectoras, y cazadoras, sentían que dependían de la naturaleza para sobrevivir y ese sentimiento, mezcla de temor y agradecimiento, se reflejaba en sus relatos. Un pueblo con esas creencias a penas podía suponer una amenaza para la naturaleza.

Los animales que aparecen en los tótems son el castor, el oso, la foca, el lobo, la rana, el mosquito, el águila (que simboliza la determinación y la amistad), la orca (que era el emblema de la fuerza), o el cuervo (que liberó la luz del día para bien del mundo).

La sensibilidad del indio ante la naturaleza, como sucedía a lo aborígenes australianos, refleja un plano diferente de la conciencia, más emparentado con

el mundo del sueño que el de nuestra percepción ordinaria. Y el tótem puede suscitar una fascinación semejante a la del sueño.

Así los artistas del noroeste trasladaban a la madera, el hueso o el marfil, los animales y seres espirituales que el chamán del pueblo había visto en sueños.

En este sentido el anciano Tlingit pronunciaría la siguiente frase:

“Desde el día de la creación hemos sido ilustrados por inteligentes sueños”.

Actualmente estos indios están reclusos en reservas, y en ellas los tótems vuelven a esculpirse tras muchos años en los que otros acontecimientos desviaban su atención. Algunos artistas indios han llegado a cobrar una fama relevante como es el caso del haida **Bill Reid**.

Pero los blancos, que hoy cortan los árboles en esos bosques no lo hacen para ponerlos luego en pie, sino con otras intenciones claramente más devastadoras.

En este sentido citaremos a **Frederic V. Grunfeld**⁸¹ en cuyas palabras se aprecia un indudable sentimiento “ecologista” del pueblo indio en tanto que conoce a la Tierra y respeta sus ciclos y sus necesidades:

“Las tallas de los cedros de los postes totémicos permanecen cumpliendo el horario de la naturaleza. Esos ojos que miran tan profundamente, más allá de la superficie de las cosas, también miran con detenimiento la esencia física de la tierra y el ciclo de renovación necesario en ella. Este es un arte que supo vivir y, por consiguiente, no ha olvidado como morir”.

⁸¹ Frederic V. Grunfeld. Escritor que vivió en Mallorca y que elaboró el libro titulado *El ojo, el tótem*. Editado por la Comisión V Centenario “Integral”, (93) 569.

3.6.- ARTE ECOLÓGICO CONTEMPORÁNEO

3.6.1.- Postminimalismo.

Simón Marchán⁸² hace una posible diferenciación entre vanguardias históricas distinguiendo entre las consideradas afirmativas y las negativas.

Entre las primeras encontraríamos el Futurismo, el Constructivismo soviético y las dinámicas llevadas a cabo por la Bauhaus y entre las segundas el Expresionismo, el dadaísmo o el surrealismo.

A las "afirmativas" les confiere un carácter simpatizante con el concepto de la Razón, confiando en ésta como la única salida posible a los problemas del hombre, practicándola. En función de que la propia razón sea el eje en torno al cual giren los acontecimientos, se augura un futuro prometedor. Es la creencia de que la capacidad humana, que diferencia al hombre del resto de los animales, lejos de conducirnos al desastre es la que nos proporcionará la solución a nuestros problemas, que en definitiva lo son con la naturaleza.

Respecto a las segundas, las consideradas "negativas", simpatizarán con la "crítica de la razón", y su ideología se hace eco de las filosofías inglesas y alemanas del siglo XVIII que habrían desenmascarado las insuficiencias de lo lógico, es decir, la negativa a pensar que la capacidad de la razón humana nos sacará de nuestros problemas mientras el camino que ésta tome sea el puramente capitalista, en el que la preocupación básica se sitúa en la economía y en la "filosofía de la utilidad".

Pese a que el sustento filosófico de estos movimientos mantiene una no despreciable relación con la naturaleza (o preocupación por la misma), será más tarde, tras el apogeo minimalista, el arte pop y el arte objetual, cuando surgen posibilidades artísticas cuya relación se hace más viva y directa con el entorno. La preocupación por la naturaleza, pasa a ser un fundamento temático, formal, plástico o ideológico de una forma más clara.

Nos referimos al arte póvera, land art, arte procesual, earthwork, antiforma, arte imposible, arte de situación, arte conceptual ..., en los cuales los límites existentes entre unos y otros son difíciles de establecer en algunas ocasiones ya que algunos artistas pueden ser incluidos en varias fórmulas de las citadas y pertenecer a un momento histórico en el que las individualidades adquieren una especial relevancia.

⁸² MARCHÁN FIZ, SIMÓN, *Del arte objetual al arte de concepto*, AKAL, S.A. 1988 (1ª Edición 1972), p. 315.

El minimal⁸³, el pop, la nueva abstracción de mediados de los años 60, de carácter limpio, ordenado y conformes a la ética americana de carácter puritano, encontrarían su respuesta en el postminimalismo que representa una agresiva refutación del "trabajo bien hecho". Se presenta como incontrolado e incontrolable, y en principio imposible de coleccionar, aspecto éste que no resultaría del todo cierto.

El postminimalismo se niega a fabricar objetos en serie, y aunque pueda utilizar en ocasiones "residuos", (en definitiva, productos industriales), se percibe en este "movimiento" una hostilidad a la idea de progreso a través de la tecnología, y se resiste a crear un arte de consumo. Da testimonio⁸⁴ de una actitud filosófica, una concepción relativista del mundo según la cual existe una interacción recíproca entre el arte por un lado y el hombre y la naturaleza por otro.

Al no poder existir con independencia, surgen fórmulas como los "earthworks"⁸⁵, en los que el artista (el hombre) utiliza para la obra (el arte), el propio suelo, la tierra, (la naturaleza). Es fácil ver en ésto un reflejo del movimiento ecológico.

⁸³ *Hª Universal del Arte (Últimas tendencias)*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, p.. 151.

El concepto fue acuñado por Richard Wollheim en 1965 y apareció por primera vez en un artículo suyo que publicó en la revista "Art Magazine".

Prevaleció este concepto sobre otros ligados a manifestaciones de artistas que trabajaban en su seno como: ABC Art, Literalismo, Arte reduccionista, estructuras primarias, Cool Art, The third Stream u Objetos específicos.

El objeto específico según D. Jud, tiene la capacidad de no decir nada o según Luc Lang, de ser "insignificante".

El objetivo del minimal es potenciar al máximo la pureza del lenguaje, con lo que se hace necesario recurrir a lo que Morris llamaría gestalt fuerte, o forma de carácter unitario que no puede descomponerse.

Sus propuestas parten de la unidad, la indivisibilidad, es decir, el objeto específico simple, y desde el punto de vista de la percepción, atención a los elementos básicos de la plástica como son las líneas, planos y volúmenes.

Artistas más significativos de esta corriente son: Carl Anché, Dan Flavin, Donald Jud, Robert Morris, Sol Le Witt, y Tony Smith, y entre los pintores destacan, Robert Mongold, y Robert Rayman.

⁸⁴ *Hª de un Arte. La Escultura. Tomo: La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX.* SKIRA Carrogyo S.A. Ediciones (p. 269).

⁸⁵ *Ibd.*, p. 274. "De hecho cabe afirmar que los Earthworks ... comienzan el día en que De María, Robert Smitson y Robert Morris, acumulan desperdicios en las galerías de arte."

Por otro lado, en los años en los que estos movimientos se desarrollan, en los 70, existía un gran temor por la idea de la guerra, la posibilidad de que alguna "excusa" pudiera desencadenar catástrofes ecológicas de gran envergadura e irreversibles.

Así, **R. Serra** hace referencia clara a esta problemática en una entrevista⁸⁶ y se pregunta "¿Cuándo se comenzará a condenar a los contaminantes a la hoguera?".

Sin embargo, hoy en día, nuestra forma de encajar estas problemáticas parece haber cambiado bastante. Puede que, en parte, porque los propios medios de comunicación han sido capaces de convertir los grandes desastres en producto vendible.

En el contexto de la ideología ecológica, **Robert Smitson**⁸⁷ hace la siguiente reflexión en la que se relaciona al hombre, al arte y al entorno, con crítica incluida del entorno contaminado y caótico que existe y pretendemos ignorar:

"La naturaleza jamás se acaba. Cuando una obra terminada del siglo XX se coloca en un jardín del siglo XVIII, queda absorbida por la representación ideal del pasado y refuerza así los valores políticos y sociales que ya no son los nuestros. Numerosos parques y jardines son re-creaciones del paraíso perdido, o del Edén y no los sitios dialécticos del presente. En su origen, los parques y los jardines eran pictóricos; eran paisajes creados con materiales naturales y no "cuadros" creados con pintura.

Sin embargo, al lado de esos jardines ideales del pasado y de sus homólogos contemporáneos - los parques nacionales y los grandes parques urbanos - están esas regiones infernales que son los vertederos, las canteras, los ríos contaminados. Debido a su profunda inclinación hacia un idealismo puro y abstracto, la sociedad ignora qué es lo que conviene hacer con dichos lugares. Nadie quiere ir a pasar sus vacaciones a un vertedero público".

Esta forma de pensar, "esta actitud", también puede relacionarse con las revueltas políticas que acontecen en las universidades, en los años 1967 y 1968, que tienen como punto de crítica, en forma bastante radical, a la sociedad industrial más avanzada. Se plantean modelos de funcionamiento calificados de extremistas, basados en nuevos "valores" como la libertad, el

⁸⁶ Cf. en *Hª. de un arte*. La Escultura, p. 275, "Revista Art Forum en 1970".

⁸⁷ Ibid., p. 276. Como dato curioso podemos añadir que Robert Smitson murió en 1973 cuando estaba terminando uno de sus carthworks en Amarillo (Texas).

placer, o la conciencia de lo contingente⁸⁸, "valores" que la sociedad industrial, siempre procura marginar o reprimir.

Existe la conciencia, de que nuestro entorno ha sido desfigurado por una explotación abusiva; es necesario por lo tanto, una recuperación de la realidad misma de la vida, de su ritmo y de su transformación. Los artistas, inspirados por una toma de conciencia ecológica, reaccionan denunciando la exagerada y utilitaria explotación de la vida por parte de la técnica y de la industria y pretenden demostrar que la "desnaturalización" resulta ser uno de los mayores peligros que nos amenaza.

Así, el arte póvera en Estados Unidos, no resulta ser sino una crítica, una reacción, contra la opulencia, entre otros males que detectan en nuestra sociedad de consumo, y se comporta como compromiso político y estético del rechazo y del desecho.

Una versión distinta la ofrece **Charles Simonds**⁸⁹ quien critica también nuestro modo de vida, urbano y comunitario. Su obra adquiere forma de miniatura de lugares arqueológicos imaginarios e interviene en lugares públicos para favorecer la "*reacción directa de los espectadores*"⁹⁰.

Para Simonds, la muerte⁹¹ adquiere gran importancia y con su obra pretende integrarla en la ciudad moderna, la cual se encarga a toda costa de reprimir. El olvido de la muerte fija, para este artista, el término de una civilización, mientras que el sentido que se le conceda se halla en el origen de toda vida social.

Por otra parte, el arte contemporáneo ha tenido y tiene continuamente importantes influencias de Japón⁹², en general de todo Oriente, así como del arte africano y el de Oceanía.

⁸⁸ Contingente. GEL p. 2560. Es aquello incierto, accidental, que puede o no suceder, que es fortuito u ocasional.

⁸⁹ Ibid., p. 282.

⁹⁰ Este concepto no lo recogerán los grandes artífices del Land art americanos y nos resultará más adelante motivo de reflexión.

⁹¹ Concepto al que en apartados anteriores referidos a otras culturas hemos visto que también se le concede una especial significación, relacionándolo inevitablemente con la vida, dándose el uno al otro la posibilidad de ser.

⁹² Recuérdense los apartados en los que comentábamos arte japonés, chino, africano etc. Ahora, aquellas formas, adquieren un nuevo valor.

Tenemos como ejemplo a **Isamu Noguchi** (japonés) quien se adelanta al Land Art y en los años 50 transforma las posibilidades y la función de la escultura, trabajando con materiales de la naturaleza. Cambia el concepto de escultura como "objeto para ver" por el de "espacio para vivir" y para esta transformación es de gran utilidad su conocimiento del arte tradicional japonés, y el de la miniatura con función espiritual zen.

Para renovar la relación entre la cultura y la naturaleza, los artistas de los años 60 que protestaban contra la manera en que la cultura había disfrazado la naturaleza hasta prácticamente aniquilarla, se remontan a un primitivismo prehistórico⁹³.

Estas actitudes tienen su paralelismo en el plano "político" en la aparición del pensamiento ecológico, que defiende a la naturaleza contra la servidumbre científica. Existe la conciencia de que la modernidad y sobre todo la civilización urbana nos ha desnaturalizado y ésto hace pensar en la recuperación de la Naturaleza como algo urgente.

En el terreno artístico parece que las obras resultan tener más interés en el terreno espiritual que en el formal, y no es raro ya que la auténtica renovación se pretenda que lo sea en el más profundo SENTIDO DE LA VIDA.

Recordaremos que al comentar algunas obras de culturas precolombinas, y celtas sobre todo, no podíamos por menos que hacer referencia a otras obras que se realizarían en nuestro siglo (concretamente en el periodo que ahora tratamos) y no resultaba casual, sino más bien todo lo contrario, es decir, podríamos decir que los creadores europeos tomaron como referencia precisamente el universo celta, y los norteamericanos, recuperaban el mundo indio. Son las propias raíces las que adquieren un significación especial.

Otra referencia notable es el espacio vital, cotidiano, que pone en juego directamente la naturaleza y las reacciones físicas perceptivas del hombre. En este sentido citábamos a **Noguchi**, y también podemos citar a **Herbert Bayer**, artista como el anterior surgido del constructivismo, y para quien el espacio resulta ser una oportunidad para elaborar un programa de urbanismo, una ordenación del terreno en el que se puede construir un monumental espacio-itinerario con caracteres poéticos, sustituyendo la típica escultura de un parque por un jardín esculpido.

La conjunción de escultura y arquitectura procura que esta última, lejos de concebirse como puramente funcional, llegue a adquirir características más

⁹³ Recuérdense los apartados de culturas prehistóricas y celtas.

humanas y evidencie su capacidad de ser degustada como una experiencia real de espacio.

A partir de lo expuesto, no es difícil entender que los artistas contemplasen a la pintura como un medio bastante poco adecuado para sus fines.

Tradicionalmente, la pintura podía ser entendida como una forma de transportar el mundo hasta el lienzo, pero cuando la autenticidad de la naturaleza resulta insustituible y el espacio ha de ser vivido sin intermediaciones, disfrutado sin trabas de ninguna clase, la pintura no puede ser vista sino como una realidad muy distinta a la de la naturaleza.

La escultura, aún siendo un medio como el pictórico, de larga vida, puede cumplir su actual misión siempre que abandone la noción de volumen cerrado en sí mismo y adquiera desarrollos a la medida real del hombre y de la naturaleza que rodea a este arte confundiéndose con el entorno al cual llega a hacer la competencia (se identifica) remitiéndose de forma directa al propio sistema de la vida y de sus cambios de ritmo. La escultura puede encontrarse en muy variados "espacios" aportando el suyo propio, incluso en aquellos lugares donde las personas viven o trabajan. Así el artista hace una apuesta por nuevos valores de comunicación y de participación.

El postminimalismo, ofrece gran variedad de puntos de vista, y su aparición⁹⁴ puede localizarse en New York y en Los Ángeles ya desde mediados de los años 60, suponiendo una ruptura con los estilos precedentes aún mayor que lo que había supuesto el propio minimalismo. Ha de entenderse más que como un estilo como una sensibilidad, una actitud, que además de responder a las características mencionadas llega a poner de manifiesto el proceso de la creación, pretendiendo incluso que las formas creadas sean percibidas como aleatorias.

3.6.2.- Arte Póvera.

Una manifestación más del postminimalismo, de la que diremos que tuvo a su primer teórico en **G. Celant**⁹⁵, quien consagró el término en la Exposición

⁹⁴ Hª. de un arte "La escultura", p. 266

⁹⁵ Según Simón Marchán "Del arte objetual al arte de concepto" p 211. El arte póvera surge en Italia entre 1968 y 1969, sin embargo otros autores (*Historia Universal Planetaria* "Últimas Tendencias") p. 212. lo adelanta a 1967.

En cualquier caso, la vida del término es corta, ya que tiene vigencia entre 1971 (señalado) y 1972 año en el que G. Celant decide abandonarlo, al considerar que los artistas que habían



del Museo Cívico de Turín en 1971, y trató de establecer las relaciones entre arte y vida mediante un proceso de descontextualización de la imagen y de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema de consumo y de la tecnología.

Según Celant habría que situarse bajo las circunstancias sociopolíticas de la etapa 1966-68 en Italia para entender mejor los motivos por los que surge un movimiento de estas características, en el que se advierten además relaciones importantes (ideológicamente hablando) con parte de la obra de **Beuys** y algunos artistas americanos.

La utilización de materiales humildes da nombre a ese concepto que se sitúa próximo al *assemblage* y al *funk*, a través de artistas como **R. Morris**, **Carl André** y **J. Dime** fundamentalmente.

Estos artistas trabajan en ocasiones en contacto muy directo con biólogos y otros científicos, investigando acontecimientos como el crecimiento vegetal, algunas reacciones físicas, propiedades de los minerales, etc.

Los artistas italianos más importantes fueron: **Giovani Anselmo**, **Alighiero Boetti**, **Pier Paolo Calzolari**, **Luciano Fabro**, **Janis Kounellis**, **Marisa Merz**, **Mario Merz**, **Giulio Paolini**, **Pino Pascali**, **Giuseppe Penone**, **Michelangelo Pistoletto** y **Gilberto Zorrio**. Y fuera de Italia destacaron **H. Haacke**, **R. Serra**, **J. Beuys** y **R. Morris**.

En la preocupación por el entorno hay que destacar a **Mario Merz** a partir de los años 60, que construye obras como: *¿Qué hacer?* (1968-1969), *Cocodrilo Fibonacci* (1972), *El río aparece* (1986), *Iglú* (1988) y *Così finisce a hesosulvetro* de 1978 obra en la que la preocupación medioambiental le conduce a utilizar materiales como ramas encontradas en el bosque.

Las preocupaciones no se centran tanto en el objeto o material seleccionado, como en el modo en que el material se manifiesta, y se acercan al mundo natural para descubrirlo y extraerle el máximo jugo posible en cuanto a capacidades físicas, energéticas, etc. Los estudios se centran entonces en la maleabilidad, flexibilidad, propiedades de los cristales, el goteo de los árboles,

dado lugar a su aparición se habían alejado de los supuestos más significativos de este movimiento.

La pintura povera no es demasiado abundante pero la existente se caracteriza por el empleo del gris (como color pobre que es) muy destacable en la obra de **Lucio Fontana**. Otros pintores povera son, **Alberto Burri** y **P. Manzoni**.

el crecimiento de las plantas, el comportamiento de las coladas de plomo fundido e incluso llegan a utilizar la presencia de animales.

Es este acercamiento casi científico a la naturaleza, pero de indudables implicaciones plásticas, el que se nos revela como ejercicio ecológico ya que un fundamento de la ecología es el conocimiento de la naturaleza.

Entienden que las propiedades plásticas del material están determinadas por sus propiedades físicas, y algunos elementos compositivos determinantes en sus obras son la indeterminación y el cambio, conceptos también íntimamente ligados a la realidad de la vida, siempre en constante transformación.

Un ejemplo significativo de ésto lo encontramos en la obra que **R. Morris** llevó a cabo en la Gal Casteli en 1969 a la que transformaba todas las mañanas mientras duró la exposición, modificando la forma de presentación al público de los materiales que expuso y que eran aluminios, asfaltos, fieltros, materiales químicos, etc. Para que la transformación continuada no produjese la "pérdida" de la obra y para tener constancia del proceso, se fotografió cada una de las transformaciones.

Sobre este tema R. Morris dijo⁹⁶:

"En la obra en cuestión la indeterminabilidad de la disposición de las partes es un aspecto literal de la existencia física de la obra".

En la obra póvera no se pretende mostrar unos materiales simplemente como si estos fueran la obra y el fin último, lo cual, además quedará lejos de su sentido "político" sino que a través de ellos el artista quiere provocar una actitud en el espectador reflexiva y crítica, y las obras son tendentes a concienciar al espectador sobre la situación estética y también social y ambiental de las cosas.

Este fundamento trasciende de la pura ecología advertida en el estudio científico e incorpora aspectos "publicitarios", éticos, ideológicos, más próximos ya al ecologismo como forma política (aunque no sea militante ni abiertamente definida).

El carácter reflexivo, primero en el artista, pero buscado en la relación obra espectador, posee esa cualidad "pedagógica" (en su sentido de mostrar o enseñar una realidad) y a esa reflexión se le incorpora otra forma de hacer ecologismo que es la de la crítica.

⁹⁶ Notes on sculpture. Part. 4 Beyond te objets, Artforum (abril 1969) p. 53 (según Simón Marchán, p. 213).

Es el caso entre otros de **Merz** o **Nauman** quienes abiertamente critican y denuncian nuestra actual forma de vida (sin sentido) al tiempo que desarrollan un debate sobre la contradicción existente entre tecnología y naturaleza.

3.6.3.- Arte ecológico.

El arte ecológico viene a ser la versión americana del arte póvera europeo y la diferencia que mantiene con éste es la importancia que se concede al instante de la creación y a todo aquello que le rodea. Es decir, se profundiza más en el aspecto procesual, y también en el físico y objetual.

Un momento clave de este movimiento y que puede señalar su "nacimiento" es 1969 con la celebración de la exposición "Ecological art" en la Galería Gibson de Nueva York en la que participaron **C. André, Christo, Dibbets, Hutchinson, Insley, Long, R. Morris, Oldenburg, Oppenheim y Smitson.**

Se aproximan más que otros movimientos al actual concepto de ecología en el que los procesos vitales y las relaciones entre las partes adquieren máxima importancia. Así el arte ecológico se percibe fundamentalmente como PROCESUAL.

Hans Haacke, que había estado inmerso en la dinámica del Póvera, se convirtió en uno de los máximos exponentes de esta corriente utilizando sistemas tecnológicos o naturales, afectados por cambios en el ambiente. Más tarde se dedicaría a presentar trastornos ecológicos, sociales e incluso políticos.

Así entendía su obra⁹⁷:

"... Crear algo con las experiencias, que reaccione a su entorno, que cambie, que sea inestable, ..

... Crear algo indeterminado, que siempre parezca diferente, y cuya forma no pueda predecirse con precisión ...

... Crear alguna cosa que no pueda "actuar" sin la ayuda del entorno ...

... Crear algo que reaccione a los cambios de luz y temperatura, que esté sujeto a las corrientes de aire, y cuyo funcionamiento dependa de la fuerza de la gravedad.....

⁹⁷ Simón Marchán, p 214. De Hans Haacke citando a L. Lippard, *Six years, The desmaterialización of the art objet*, p. 38.

...Crear algo que el "espectador" pueda manipular, jugar con ello y animarlo...

...Crear algo que viva en el tiempo y permita que el "espectador" experimente el tiempo ...

... articular algo Natural"

Colonia, enero 1965.

Obra social, (Hans Haacke). Fundació Antoni Tapies" (Barcelona), 1995, p. 285.

El movimiento ecológico ha tenido resonancia en Inglaterra, América o Japón asociado a temas ricos en connotaciones sociales, como la polución, la superpoblación, la supervivencia, la matanza de animales, etc.⁹⁸ Así, **A. Sonfist** (1946) muestra microorganismos, **N. Harrison** (1932) llega a electrocutar peces mostrando ese método poco doloroso al producirles la muerte, **L.F. Bénédict**⁹⁹ en la Bienal de Venecia (1970) presenta la obra *Bitrone*, que es un estudio científico-ambiental, el comportamiento y movimientos de las abejas, **R. Bianco**¹⁰⁰ (italiano) realiza arte químico y **H.A. Schult** expone situaciones biocinéticas.

A nivel semántico renuncia a los objetos iconográficos, es decir, que pierden estos objetos su relevancia, enriqueciéndose la noción de obra como proceso. Ante este presupuesto, no pueden sino rechazar tanto los procesos narrativos presentes en las tendencias de la imagen, como los fenómenos perceptivos del neoconstructivismo.

Se pueden apreciar en estas obras dos componentes fundamentales, que son la significación y el sentido. La primera se explicará a través de las propiedades de cada material empleado y el segundo tiene que ver con el proceso mismo de creación, subdividido o no en los diferentes momentos que darán lugar a la obra definitiva. Así podemos leer la siguiente frase que es muy rotunda en este sentido:

⁹⁸ *Del arte objetual al arte de concepto*, Simón Marchán, p. 215.

⁹⁹ Resulta muy interesante la obra de Luis Fernando Bénédict, *Memorias australes (desde el Río de la Plata hasta el Canal del Beagle)*; Textos de Enrique Molina y Jorge Glusherb; Ediciones Philippe Daverio, Milano - New York; (Buenos Aires 1990).

¹⁰⁰ El arte químico especula con el comportamiento de las sustancias químicas. Bianco da gran importancia a los materiales, hasta llegar a pintar a base de la técnica del collage a base de materiales no pictóricos a los que otorga un destacado papel. Ver: JOUFFROY, ALAIN, R. Bianco. Venezia, Edizioni del Cavallino, 1962.

“La obra como proceso impulsa paralelamente una comunicación procesual, sobre todo en las manifestaciones ecológicas más estrictas”.

Por supuesto ésto produce que la comunicación concreta se reduzca al mínimo, e incluso el simbolismo pierde importancia (aunque no totalmente, claro).

Esto, que a primera vista podría parecer poco eficaz ya que las obras pudieran dar la sensación de estar cerca del “sin sentido”, es provocado por los artistas que de esta forma se revelan contra un mundo en el que la eficacia y el rendimiento son los factores determinantes para que el “sistema” sea capaz de fortalecerse y mantenerse en una dinámica creciente.

Sin embargo no podemos ser tan “ingenuos” como para pensar que una obra (que existe por tanto) no aporta nada. Cuando menos sugiere, evoca o alerta en determinada dirección, más o menos concreta, de manera que aunque el significado se reduzca al mínimo, sí es posible la reflexión y de ésta se puede pasar a la toma de posición, que en el caso del arte ecológico se pretende crítica.

Este puede ser el caso de la obra de **Kounellis**, *12 caballos* (1969), que no sólo parece absurda sino que lo es, y precisamente la reflexión sobre este absurdo nos conduce a extrapolar el concepto y advertir que el mismo absurdo es quien nos rodea cotidianamente.

Es un arte vivo, en tanto que a la obra no le sobreviene la cristalización, como le sucede a otras fórmulas artísticas, que son básicamente productoras de objetos, o dicho de otra forma por R. Morris:

“...La noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia”.

De esta forma, el arte ecológico, que reflexiona sobre la tecnología y se posiciona frente a ella y frente al sistema capitalista del consumismo, da como resultado una estética bien próxima a la del desperdicio o bien de difícil comercialización, factores que son suficientes para instalar a sus artífices próximos a ambientes contraculturales.

3.6.4.- Land art.

El Land art puede ser entendido como la culminación del arte ecológico y del arte póvera y sus presupuestos históricos, es decir, sus puntos de partida pretendidos o no se pueden hallar en el arte conceptual, en el minimalismo y

en el neodadaísmo. Esta forma artística es capaz de entrar incluso en la galería, pese a que no es lo que más la caracteriza y así podemos encontrar la exposición "Earthworks" en la Dwan Galería de Nueva York, en 1968, año en el que esta tendencia cristaliza como tal.

Aunque el arte de la naturaleza ya se había trabajado antes por artistas como **Manzoni, Fautrier, Dubuffet**, incluso **Tapies** construyendo obras a partir de tierra, piedras, etc., con un claro referente en el medio natural, no sería hasta la llegada del Land art, y del arte de la naturaleza (Natur-Kunst) de **Timm Ulrichs** cuando la obra sale de la galería al exterior, siendo éste reivindicado como espacio natural en sí mismo y como conformador de la obra.

Si el Land art interroga a los materiales, como el póvera o el arte ecológico la naturaleza (no sólo un fragmento de ella, sino también su espacio) es parte integrante además de continente de la obra, ha de ser necesariamente objeto de especulación e interpretación.

De esta forma, y en atención a los antecedentes del Land art, la especulación e interpretación no puede sino escaparse de los aspectos cristalizados de la obra, y entrar en el terreno del posicionamiento y de la crítica.

La línea europea, que no adquiere unas dimensiones tan monumentales o gigantescas como la americana; que ejecuta proyectos a los que el espectador no puede acceder con facilidad, sí pretende tener una visión global del acontecimiento. Son necesarias entonces vistas aéreas, documentales, fotografías y los proyectos previos se convierten ahora más que en otros momentos en un elemento de aproximación a la obra.

Algunas características del Land art que tienen como fundamento la idea de que sólo la realidad es absolutamente real, serían las siguientes:

- Acción transformadora.
- Compositiva.
- Carácter efímero.
- Carácter procesual.
- Utilización de agentes climáticos.
- Incorporación a la obra del transcurso del tiempo (no del concepto de tiempo sólomente).
- Ordenación del entorno.

El Land art, se acerca a la ecología en tanto que es capaz de descubrir en la naturaleza estructuras construidas por ella misma y se hace consciente de

ello. Además asume la utilización de materiales casuales o encontrados sólo por el hecho de que sean ofrecidos por la naturaleza.

A ésto hay que añadir que hay de ser consciente también de que la ecología posibilita una colaboración científica al campo artístico que le permite estudiar desde esta perspectiva determinados fenómenos y modos de comportamiento.

Son el concepto de naturaleza por un lado y la propia física de ésta, que incluye espacios y elementos, dos importantes materiales integrantes de la obra a los que hay que sumar aquellos también físicos e ideológicos que constituyen el cuerpo concreto de la intervención. No es posible desprender al proyecto global de ninguna de sus partes sin correr el riesgo de desvirtuarlo, así como quedaría también desvirtuado si la obra adquiriese una inmortalidad estática, antítesis del carácter procesual y efímero que se busca y que facilita una integración de la obra en el entorno y una mimesis del proceso artístico con los procesos naturales.

El Land art mantiene algunas contradicciones en nuestra opinión difíciles de salvar, y ésto lo convierte en una fórmula que partiendo de la búsqueda de la coherencia no le permite acceder a ella en su totalidad. Pensemos que bien por la simbología, la repercusión, el significado o por otros mecanismos como es la provocación de reflexiones, las obras tienen un inevitable carácter comunicativo.

Es posible que el procedimiento elegido de comunicación sea tan sutil o específico que aquélla sea difícil de entender, pero no resulta fácil encontrar posturas que deliberadamente introduzcan elementos que dificulten la comprensión de la obra, o que trabajen entre otros, con el objetivo de camuflar sus contenidos.

Hemos de pensar que tampoco el Land art pretende añadir dificultades al tradicional esquema de la comunicación (emisor \Rightarrow mensaje(obra) \Rightarrow receptor). El medio natural, que ejerce de contenido y continente, es al tiempo "canal" en el anterior esquema y si el canal plantea dificultades, el mensaje difícilmente podrá llegar al receptor.

La dificultad del "canal" a la que nos referimos es fundamentalmente la lejanía del espacio de realización de la obra y el que le es más habitual al ciudadano.

La incomodidad de acceder a las obras, junto con el carácter efímero de algunas de ellas, tiene como consecuencia que sólo algunos privilegiados se beneficien del esfuerzo del artista.

Podríamos pensar que esta fórmula de arte es poco democrática, exclusivista o clasista y si entendemos la ideología ecologista como aquella cuyo objetivo es el beneficio del mayor número posible de entes naturales sin excluir al hombre, hemos de pensar que no es una fórmula muy ecológica.

El Land art, no ha entendido al medio urbano u otros espacios próximos al ciudadano como un espacio de posible intervención y que además puede aportar grandes ventajas, aunque algunos acontecimientos como los de **Felischner, herbert Bayer o Isamu Noguchi**¹⁰¹ nos demostrarían todo lo contrario.

Estas formas de entender la obra conducen a la necesidad de apoyo en "medios", "Canales" que aproximen, faciliten la comunicación artista-observador, como es la televisión, el video, la fotografía, etc., medios que al tiempo que se presentan como solución al problema se convierten en fuente de conflicto.

El conflicto lo es porque atendiendo a "sólo la realidad es absolutamente real" hemos de entender que la realidad fotográfica, televisiva, etc., ... no es sino un sucedáneo ¹⁰² de la obra, y ésta no se nos muestra con sus cualidades reales. El carácter de sucedáneo no importaría tanto si no ofreciera una información fragmentada (pero ésto es inherente a "sucedáneo").

Además el observador puede no sustraerse a la realidad fotográfica pudiendo pensar que ésta es la verdadera obra, ya que es de lo que verdaderamente dispone y le informa.

Por otro lado, ¿Porqué se pretende hacer un arte que se aleje de los canales habituales y después recurre a ellos para mostrarse?. Mostrándose en esta forma puede caer (y cae) en algo que rechaza, como es lo puramente

¹⁰¹ El norteamericano Felischner reintroduce la naturaleza en la ciudad a través de un irónico disfraz de los monumentos cívicos que debían celebrar y honrar la vida de los grandes hombres, lo cual los convierte en puestos de observación de los fenómenos naturales que se hallan tan amenazados.

Por su parte Herbert Bayer, formado en la Bauhaus, trabajó en favor de la definición del arte funcional, e incluso consiguió llevar a la práctica un proyecto de urbanismo.

Noguchi trabaja la idea de "*La escultura de los lugares*". Trabaja con las materias de la naturaleza y con el espacio en sí mismos. Para él la escultura deja de ser "*objeto para ver*" y se transforma en "*espacio para vivir*" (*Historia de un arte. La escultura. Tomo "La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX. Skira Carrogyo, S.A. Ediciones.*).

¹⁰² Por supuesto es un sucedáneo en este caso, ya que no es la fotografía o el vídeo ... el objeto artístico, sino que tiene un referente al que se subordina.

tecnológico ¹⁰³, que a su vez es fácilmente comercializable, lo que quiere decir, directamente relacionado con el consumismo, al que el Land-art, desprecia en su origen.

Un dato que nos indica hasta qué punto inicialmente se encuentra el Land art en contra de la comercialización es su desprecio a la pintura y la escultura por ser estos medios de fácil, o aún mejor, de inevitable integración en los circuitos del mercado.

Hemos de entender en esta crítica que el Land art se ocupa de refugiarse en la naturaleza con un carácter romántico, utópico, desprovisto de eficacia, y antiurbano, que ha conseguido una aproximación visual de la realidad ecológica, pero se ha planteado poco una auténtica lucha por la transformación ecológica allí donde existen los problemas verdaderamente.

3.6.4.1.- Luis Ortega.

Un ejemplo reciente de trabajo artístico a través de la forma del Land art, es el presentado para **Luis Ortega**, en una conferencia¹⁰⁴ en la que realizó el esfuerzo de verbalizar algo que casi tiene más que ver con las emociones, los sentimientos, la percepción personal que con lo científico o tecnológico.

Dice que el principal valor o cualidad que se ha de desarrollar al presentarse frente al espacio degradado es *"Presentir el espacio en el territorio"*.

El espacio está compuesto por muchos elementos, incluso a veces por demasiados elementos, y conviene despojar al territorio de aquello que pudiera ser accesorio para llegar a descubrir las razones de escala, magnitud, ... es entonces cuando se puede llegar a establecer un diálogo constructivo con los espacios abiertos.

Además de la interiorización del espacio como resultado de la observación directa, Ortega apuntó un dato interesante que nos permite adquirir otra percepción del territorio. Esta otra forma se produce a través de la utilización de la cartografía que no sólo puede servirnos como herramienta sino como un espacio (aunque sea representación de un espacio) que nos permite

¹⁰³ Es puramente tecnológico, en tanto que despoja al video, fotografía ... de sus capacidades artísticas, recurriendo a ellos como puras herramientas útiles que sirven a sus propósitos y de las que sólo interesa su capacidad, directamente relacionada con la tecnología que la soporta.

¹⁰⁴ Conferencia "Land art". y presentación de un proyecto personal (Miércoles 5 de marzo de 1997, 12:00 y 15:30 Aula II-5, Facultad de Bellas Artes). Madrid

establecer recorridos y degustar las formas y los espacios reales y ficticios. Estos recorridos, son una invitación a la acción, algo que caracteriza al Land art mucho más que la creación de objetos.

Las referencias que animan a Ortega a trabajar son:

- 1º.- La observación de los elementos formales que ayudan a sentir el espacio.

Básicamente se refiere con ésto a los elementos lineales, que son los que mejor definen la geografía. Línea de costa, caminos, cursos de ríos, incluso el rastro de un avión, la línea del horizonte.

- 2º.- Observación de procesos naturales y geológicos.

Se refiere con ésto a disgregaciones, deslizamientos, apilamientos, acumulaciones, etc., fenómenos en los que **R. Serra**, encontraba el rastro del tiempo. Y el tiempo entonces se convierte en un nuevo elemento natural, un colaborador.

El movimiento, en el que entra en juego el tiempo y el espacio, se convierte en otro aspecto interesante, en el que inevitablemente hemos de advertir el concurso de la energía, concepto que se integra en el conjunto, ya de forma presente o por efecto de sus huellas.

- 3.- El orden. la acumulación, la dirección, que si por sí solos ya presentan un interés, éste queda aumentado por la estrecha relación que poseen con el apartado anterior.

Además nos permiten entrar en el siguiente debate.

El artista ha de despojarse de prejuicios morales, ya que la naturaleza no los tiene.

¿Que sucede si el orden viene producido por la acumulación de un gran número de neumáticos usados?.

En función del despojo de los prejuicios morales esa realidad que hemos presentado hay que abordarla, según Ortega, desde una perspectiva abierta y libre que nos permita encontrar una respuesta, al tiempo que artística, de resolución del *problema medioambiental*.

- 4º.- Los nuevos paisajes.

Son los paisajes producidos por la acción del hombre "civilizado"; es una metamorfosis acelerada del entorno.

No sólo la ciudad en general, sino lugares especiales que se relacionan muy directamente con aquélla (como escombreras, montañas artificiales de arena, tendidos eléctricos, superficies plastificadas, taludes de carreteras, canteras de extracción).

Son espacios que poseen en ocasiones geometrías curiosas y espectaculares que añaden materiales, texturas y colores que invitan a la contemplación y a la reflexión plástica.

Ortega, sin despreciar el valor de los parques naturales tradicionales, observa en las antiguas minas y canteras la existencia de espacios irrepetibles y por tanto invitan a su aprovechamiento.

Sin embargo hay que releer la realidad y reparar en parte la barbarie que la especie humana ha hecho de forma acelerada.

- 5º.- Según Ortega es motivador el tener herramientas conceptuales que nos permitan mirar al paisaje y hacer una revisión creativa. Las herramientas a las que se refiere son las referencias filosóficas, ideológicas y la propia Historia del Arte.

Es necesario tener una actitud de conciliación que nos procure un respiro frente a los grandes problemas y dar un margen de confianza a la especie humana.

El territorio no sólo es espacio, también tiene una memoria, una historia, unas formas, etc., todo esto también le interesa.

- 6º- La geometría.

Es posible que quede al descubierto, al haber entrado en acción alguna energía, sin embargo en ocasiones queda oculta. También puede suceder que sea perfectamente evidente y ninguna energía ha sido necesaria para descubrirla, es el caso de un camino en la llanura, una línea de horizonte, o una sucesión de formas que tejen el territorio.

Tras lo dicho, algo ha de quedar muy claro:

- La observación nos alimenta.

- Sin comprensión del espacio no hay posibilidad de actuación coherente.
- Reinventar, es más rentable que restaurar.

El desprecio a la restauración de los espacios degradados es una idea clara en Ortega.

Frente a una realidad y comprendida ésta, la acción ha de ser creativa y la rentabilidad ha de ser medida tanto en términos funcionales como plásticos.

Ante un espacio degradado de forma irreversible sólo los políticos pretenden la restauración (aun a sabiendas de que es imposible) en busca de una imagen pública que les favorece, a la vista de la moda ecologista en la que estamos inmersos.

En función de estas ideas, Ortega plantea su ejercicio que pasamos a describir.

El proyecto que se había aceptado pocos días antes de la conferencia de Ortega en Madrid tiene su ubicación en una mina abandonada del término de Valdelamusa, en Huelva, y en él trabajó también **Iraida Cano**.

Aparte de la colaboración artística mencionada, este proyecto contó con la aportación del trabajo de técnicos urbanistas, biólogos y expertos en contaminación, lo que nos hace pensar que la preocupación medioambiental está presente en este ejercicio.

Sin pretenderlo, la administración (responsable de costear al proyecto) se convierte también en partícipe, ya que sus trabas e ideología dejaron fuera algunas cuestiones que a los artistas les parecían importantes. La administración pretendía recuperar el territorio revegetando y eliminando residuos tóxicos, lo que cara a la ciudadanía favorece la imagen, pero este tipo de actuaciones en casi ningún caso son exitosas, convirtiéndose los terrenos normalmente en plantaciones de cadáveres vegetales. No obstante, el proyecto de Valdelamusa incluye un trabajo de revegetación, a largo plazo, que se ha estimado más correcto y viable.

Ortega destaca el permanente esfuerzo de seducción que el artista ha de mantener frente a los políticos y las permanentes negociaciones que conducen en algunos casos a renunciias.

Este espacio se encuentra próximo a la población y es por esto por lo que se le ha introducido un nada despreciable carácter funcional, como lugar de encuentro, esparcimiento, disfrute,

Los espacios de la mina son de grandes dimensiones y éso obliga a los artistas a esforzarse en el reconocimiento del terreno, a observar y a sentir las proporciones, formas, geometrías, movimientos, etc....

La segunda fase consistió en la elaboración de mapas y planos que facilitasen el contacto entre las intenciones del artista y la administración. De todas formas es cierto que el trabajo de diseño es más normal realizarlo de esta forma que no en la realidad directamente.

Algunos de los problemas que había que resolver eran la elaboración de propuestas y su ubicación y la integración de las mismas en el entorno, sin interferir con ellas en los espacios de tránsito.

Había también que equilibrar la novedad con la historia del territorio, a nivel geográfico, histórico remoto e histórico reciente, evidenciando los motivos por los que ese solar tiene ahora ese aspecto.

Algunas soluciones fueron la creación de un aspa gigante dibujada en el suelo con pirita (que es el mineral de la mina) y que recorre el complejo de lado a lado, sólo visible desde el aire (lo que nos recuerda algunas obras americanas ya clásicas). Pinturas provocativas en el interior de un túnel, objetos alusivos al carácter industrial de la historia reciente del lugar. Pinturas murales. Bancos circulares contruidos en piedra, cuya referencia se encuentra en las construcciones tradicionales del lugar. Referencias geográficas a través de esquemas en los que se aprovechan algunas curiosas circunstancias y relaciones que hay entre los puntos cardinales y algunos montes próximos.

Y además de la vegetación que cubrirá la zona después de mucho tiempo, se ha querido hacer un homenaje al árbol dibujando en el suelo con pirita las sombras de unos árboles que quizá estuvieron allí alguna vez, o quizá estén en el futuro, pero que en cualquier caso interrogan al espacio por los motivos que hacen que no estén ahora.

Otros elementos, que son parte del paisaje industrial se respetan e integran, como vías, túneles, taludes, arquerías de hormigón, estructuras férreas, etc., ...

De alguna manera y aún valorando positivamente el esfuerzo de Ortega, Iraida y su equipo de técnicos, no podemos sino hacer algunas reflexiones en torno a algunos temas que nos dejan un tanto sorprendidos:

- El carácter funcional de la obra, que la aproxima al concepto de parque público, la aleja de la idea de Land art de los artistas americanos, cuyas

obras no tienen utilidad directa y se realizan en espacios naturales alejados de los centros urbanos.

- El carácter decorativo de murales, pinturas en túneles, esculturas repartidas por el espacio, etc., no concuerda mucho con un tipo de obra cuyo objetivo es el discurso con el espacio y con el sentido de la naturaleza.
- La realización de un proyecto que se refleja técnicamente de manera tan aquilatada, reduce la inmediatez de la pulsión con el espacio y no se acerca a la idea de acción producida por esa pulsión, ya que todo ha de estar programado y la acción la puede hacer cualquier otra persona.
- El esfuerzo porque este proyecto se llevara a cabo, supone renuncias y éstas dan la impresión de ser aceptadas en función de favorecer la comercialización de la obra. Hemos de tener en cuenta que un dato importante que caracteriza al Land art es su inicial desprecio a la entrada en los mecanismos de la economía y del mercado. Las renuncias por parte del artista en su negociación con los políticos, desproveen a aquél de algo muy importante, su libertad, que no sólo ha de mostrarse en términos de rechazo a los prejuicios sino también en términos de capacidad de elección.

3.6.4.2.- Toni Bover y Toni Casassas.

Un texto de **Oriol Molas**, recogido de la revista "Integral"¹⁰⁵ nos orienta sobre las características de una obra de **Toni Bover** y **Toni Casassas** con un carácter marcadamente ecológico, que se formalizó en el "Temple de Romà". Vic. (Barcelona).

"El fotógrafo Toni Bover y el artista Toni Casassas exponen estos días en el templo romano de la ciudad de Vic, pero no sus obras como sería habitual en cualquier exposición, si no todo un bosque: toda la naturaleza recuperada para la civilización con la intención de convertirla de nuevo en arte en la justa medida humana.

Los artistas, que han conseguido una completa simbiosis entre sus diferentes técnicas, la pintura, la fotografía, escultura, etc., han reconstruido un bosque en el interior de un antiguo templo romano con una doble finalidad: acercar la naturaleza a la ciudad, para que ésta contemple todo el arte que subyace en lo natural y elevar de nuevo el templo a su concepción primitiva de lugar de culto a lo sagrado (en este caso el arte).

¹⁰⁵ "Integral", nº 170, p. 87.

Después de un largo periplo por diferentes ambientes naturales, donde los artistas recogían las impresiones, los elementos y los materiales que les servían para su montaje, se trasladaron al templo, vacío y olvidado para recuperar toda su simbología inicial gracias a los elementos que la naturaleza les había ofrecido. Una naturaleza que, al fin y al cabo, es el inicio de toda posibilidad cultural para el hombre. Y por lo tanto, el inicio de toda posibilidad artística.

De esta manera, las columnas blancas se han morfoseado en árboles, los cuales ya estaban muertos en su ámbito y ahora han sido recuperados-reciclados-revividos para el arte. Las frías paredes del templo, ayer desnudas, han sido cubiertas de piedras, tierra, vegetales y nubes - a veces reales, a veces plásticos - llenas de signos geométricos que son símbolos de esa nueva concepción de lo sagrado.

Recuperando, así, el espacio y añadiendo en él símbolos de arte, los dos artistas consiguen arañar el olvido y dar luz en favor del arte a esa primitiva memoria colectiva que yacía olvidada en la naturaleza”.

Nos interesa destacar de este texto las claves que convierten a esta obra, en un buen ejemplo para nuestro trabajo:

- Recuperar la naturaleza para la civilización.
- Convertir a la naturaleza en arte a escala humana.
- Integración de distintas fórmulas artísticas, huyendo de la “parcelación” que ciertamente es fragmentaria y poco ecologista.
- Aproximación de los espacios natural y urbano.
- Asociar la naturaleza a la sacralidad.
- Utilización de materiales extraídos de la naturaleza.
- Recuperación del árbol como elemento simbólico y atemporal.

3.6.4.3.- Nancy Rubins.

En una línea más activista, reivindicativa o de denuncia, se mueve la obra de **Nancy Rubins** que hay cerca de Washington *El árbol de la polución*. Esta obra, que con forma de árbol está compuesta a base de 10.000 electrodomésticos, no hace sino un discurso totalmente ecologista desde el empleo, no precisamente de elementos naturales sino precisamente todo lo contrario.

Su título incluye dos palabras que dan la clave y el significado, árbol y polución, elementos radicalmente opuestos y cuya asociación en esta obra nos habla de la alternativa del reciclado de las basuras.

Cada vez más, los planteamientos ecologistas excluyen el reciclaje como solución a los problemas derivados de nuestra conducta consumista. El motivo básicamente se explica, porque el reciclaje implica obligatoriamente unos métodos que utilizan tecnologías duras, de alto coste y dudoso rendimiento medioambiental.

La reutilización se presenta como una mejor alternativa, tanto a nivel doméstico como artístico y así lo demuestra la obra de Nancy.

3.6.4.4.- Fernández Armán.

Otra obra que nos acerca al mundo del consumismo y de la polución es la escultura de **Fernández Armán**,¹⁰⁶ instalada cerca de Versalles y que se compone de un único bloque de hormigón que tiene atrapados a un gran número de automóviles.

La crítica no resulta serlo sólo al automóvil, sino a aquello que él simboliza, que es la Sociedad de consumo, el despilfarro de energía y la contaminación que ésto provoca suponiendo además de un peligro para el entorno un riesgo para la integridad física de las personas.

Armán ha llevado hasta el límite el ejercicio del reciclaje en su propia casa, decorándola a base de esculturas creadas con centenares de objetos encontrados en basureros o en tiendas de segunda mano.

La filosofía de Armán es muy directa¹⁰⁷: *“Una civilización existe tanto por lo que produce como por su basura, por lo que queda en su digestión”*.

También piensa: *“todo vale porque todo queda, nada importa porque el tiempo todo lo iguala”*.

¹⁰⁶ “Integral”, nº 92, p. (11) 75.

La obra está concebida para la fundación Cartier y su nombre es *Long term parking*.

¹⁰⁷ “El País Semanal”, 19 de marzo de 1997, p. 64.

En Armán encontramos un perfecto ejemplo de "artista ecologista" y no sólo por este afán de reciclaje sino por la intencionalidad con la que le suponemos su quehacer, a la vista de sus aficiones:

La arqueología y las artes marciales. En torno a la arqueología, recuperaremos el siguiente texto¹⁰⁸ que nos remite directamente a algunos de los temas ya tratados por nosotros en capítulos anteriores.

"Las máscaras gabonesas, de Sierra Leona o Zaire, los centros angloños, las estatuillas de Madagascar, las diosas de la maternidad nigerianas, los apoyacabezas zulús, componen un conjunto impresionante que Armán quiere donar luego a un museo público".

La pasión por el África primitiva comienza por casualidad, durante los años cincuenta, al visitar un rastro de su ciudad natal. "Luego, cuando descubrí las obras maestras de otras culturas, de las llamadas primitivas, me sentí confirmado en mis creencias: el hombre es igual en todas partes".

Por otra parte, en lo referente a su relación con oriente:

En 1951 fue profesor de Judo en Madrid y en 1952 fue soldado en Indochina. Las artes marciales no sólo son una forma de defensa o de ataque, sino que tras ellas hay toda una filosofía de la vida y del mundo, que a Armán ha debido influirle bastante. Para Armán el arte y oriente se funden también en otro dato: es el responsable del primer happening de la China comunista.

3.6.5.- Land art y Earthworks.

Hasta ahora hemos tenido una visión sobre el Land art, en la que no se establecía diferencia entre esta forma de creación y otra que resulta estar muy próxima a ella, que son los earthworks.

Ciertamente, ambos movimientos surgen en un mismo momento de nuestra historia, y como hemos apuntado éste es en el año 1968. Sin embargo la única diferenciación apreciada hasta ahora se fundamentaba en la diferencia de escala de las obras realizadas en Estados Unidos (Earthworks) y las Inglesas (Land art) que inevitablemente, por proximidad cultural son las mejor entendidas en el resto de Europa.

También se había encontrado una diferencia en los referentes históricos de ambos movimientos, y así para el Earthwork son más accesibles las culturas

¹⁰⁸ Ibid., p. 66-67.

indias americanas y para el Land art, la cultura celta resulta ser el referente cultural que más se tendrá en cuenta.

Sin embargo, **Javier Maderuelo**¹⁰⁹, encuentra un claro referente cultural para el Land art en la tradición pictórica inglesa de paisajes, y opone a esta idea la de los artistas americanos, de los que asegura que no se sienten atados a ninguna tradición cultural, e incluso estaría presente en su ánimo el desmarcarse tanto de la que pudieran tener como americanos, como de la europea que en definitiva es también la suya.

Otra diferencia destacable entre estos dos movimientos, es la que parte de la actitud frente al medio, siendo ésta en los europeos más próxima a la colaboración artista-naturaleza, entendiendo a ésta como soporte al tiempo que como objeto temático. El americano, que parte de una mentalidad muy distinta, ejecuta un trabajo en la naturaleza, el acto adquiere gran importancia y a través de estos dos supuestos que significan una actitud de fuerza, producen una transformación sobre la tierra.

Estas dos actitudes se revelan como opuestas prácticamente, aunque posean muchos puntos comunes, y delatan las personalidades de sus artistas, mostrándonos a los europeos mucho más respetuosos con el paisaje, incluyéndose ellos mismos en él como naturaleza que son y procurando alterar el aspecto natural lo menos posible. Por el contrario, el artista americano, miembro de una sociedad prepotente, no es capaz de escaparse de esa característica y pretende mostrar su poder frente al medio ejerciendo una manifiesta transformación de éste. Para manifestar el enfrentamiento, son necesarias dos partes cuando menos y no existiría reto si una de ellas careciera de contundencia,, por éso eligen principalmente enormes valles, desiertos y paisajes de gran poder.

Daría la impresión tras lo dicho, que los artistas europeos estarían más preocupados por el deterioro del medio ambiente que los americanos, ésto no es así, sólomente es la forma de enfrentarse al paisaje la que tiene diferencias sustanciales.

La figura de **Robert Smitson** (americano) nos sacará de dudas a este respecto.

Smitson viajó por los territorios americanos con la actitud del artista que observa, degusta, aprecia, critica, etc., y fue consciente de la explotación del paisaje producida por actividades humanas, y así, minas, canteras y vertederos de residuos industriales no le dejaron indiferente.

¹⁰⁹ MADERUELO, J., *Actas, Arte y naturaleza*. Huesca, 1995, p. 98.

Desde su postura de artista no lamentaba estos destrozos y es más, no le hicieron posicionarse en la banda ideológica de los grupos ecologistas. Prefirió interpretar la realidad, y aprovecharla en sus earthworks, de tal manera que esos recuperasen la tierra en términos artísticos.

Aprovechó las grandes heridas del territorio explotado con fines especulativos e industriales, siendo consciente incluso de la irreversibilidad de estas acciones.

Sin embargo su lucha, no política ni ecologista, sino desde el arte, pretende llamar la atención sobre el peligro que corremos de continuar en esta carrera desenfrenada de la destrucción de nuestro entorno, del paisaje, del espacio.

No se prefiere la destrucción, sino que ésta es aceptada en términos artísticos, y así se explica desde la aceptación de la siguiente reflexión, según Maderuelo¹¹⁰:

“ El aspecto de una lisa colina verde, desgarrada por torrentes, puede en principio considerarse con mucha propiedad como deformada y por el mismo principio, aunque no con la misma impresión, por el que consideramos así una cuchillada en un animal vivo. Cuando la crudeza de una cuchillada así en la tierras se suaviza, y en parte se oculta y adorna por los efectos del tiempo y del aumento de vegetación, la deformidad, por este proceso natural, se convierte en pintoresco; y esto es lo que sucede con las canteras, con las minas, etc., que al principio son deformidades y que, en su estado más pintoresco, son consideradas como tales por un aprendiz de topografía”.

Otro artista como **Richard Long**, utilizará también el arte, con intención de ponernos en alerta sobre la problemática del deterioro ambiental, pero no entendido desde la “aceptación”, (que permitirá una acción restauradora que dará lugar a una obra y ésta será la que se encargue de denunciar), sino desde la denuncia directa.

Es la obra *Power Line Walk: from a water wheel to a nuclear power station*, realizada en 1980, la que denunciaría de manera directa el posible cataclismo que el desarrollo de la tecnología puede producir.

Para entender mejor los fundamentos del Land art es necesario advertir la existencia de dos ideas que están presentes en estos trabajos con la naturaleza: lo sublime y lo pintoresco.

¹¹⁰ Ibid., p. 100, según Maderuelo Texto rescatado de Price Uvedale: *Three Essays on the Picturesque* (1794-1810) y que aparecen: Smitson, Robert: “Frederick law Olmsted and the Dialectical Landscape” Art forum . Nueva York, Febrero 1973, p. 63.

La teoría de lo sublime en el paisaje la desarrollaron filósofos¹¹¹ como **Edmun Burke**, **Emmanuel Kant** y **Chistopher Hussey** y la de lo pintoresco **Ovedale Price** y **Richard Payme Knight**.

El concepto de lo sublime se caracteriza por las siguientes cualidades¹¹²:

“Oscuridad, tanto física como intelectual; poder, entendido como dominio de la naturaleza sobre el hombre; privación, como la sentida ante las tinieblas, la soledad o el silencio; inmensidad, tanto horizontal como vertical, quedando subsumida en ambas la escala relativa del observador humano; infinitud, tanto literal como inducida por las dos últimas características de lo sublime: sucesión y uniformidad, que son el origen de la idea de progresión sin límites”.

Y el concepto de pintoresco¹¹³ se propone como distinto de lo bello y de lo sublime.

Tanto en objetos como en paisajes lo bello es aquello liso, tranquilo y placentero, que estimula el instinto de autopropagación.

Lo pintoresco es aquello que posee características suficientes para poder convertirse en el modelo de una pintura. Se aplicaría principalmente a aquellas cosas, crudas, rústicas, irregulares pero que posean algún atractivo visual.

Según **Robert Hobbs**¹¹⁴, es **Smithson** el gran redescubridor de lo pintoresco intentando entender las zonas industriales devastadas para considerarlas en términos estéticos.

Sin embargo lo pintoresco es la categoría más apropiada para calificar la obra de los artistas británicos como **Richard Lang**, **James Fulton**, y **Ian Hamiton Finlay** que confirma su veneración por lo pintoresco en obras como *el jardín de Stonyparth*¹¹⁵ en el que se organizan gran cantidad de especies botánicas, fuentes, esculturas, estanques, arroyos, donde lo cultivado dialoga sin oponerse a lo silvestre.

¹¹¹ Ibid., p 100.

¹¹² Ibid., p. 101.

¹¹³ Ibid., p. 102.

¹¹⁴ Ibid., p. 103.

¹¹⁵ La finca de Stonypath en la que Finlay vive desde 1966 cambió su nombre en 1978 por Little Sparta y en esta obra pretende hacer una interpretación metafórica del mundo y de la actividad humana.

Esta obra donde el espacio, el paisaje, es como un lienzo en el que el pintor va trabajando, no es la única que admite referentes históricos, muchas otras como la ya mencionada *Walking a Line in Perú* (1972) de Richard Lang también mantiene algunos referentes históricos, y otras como *Power Line Walk : from a water wheel to a nuclear power station*, también de R. Lang, asume el referente histórico contemporáneo, denunciando el posible cataclismo que el desarrollo de la tecnología puede llegar a producir.

Por último, mencionar otra característica de algunas obras del land art, que es su inmaterialidad. Artistas como R. Long o Hamish Fultón, llegaron a crear obras de arte sin necesidad de construir nada corpóreo. La obra puede ser el paseo, el propio acto de andar. Una obra totalmente efímera que puede asemejarse al movimiento de un bailarín. Pueden quedar las huellas del artista sobre el camino, pero es el comportamiento del artista al realizar sus marchas el que configura la obra.

Como algunas obras de este artista, algunas de **Walter de María** también poseen escasa materialidad, y resultan ser las fotografías tomadas sobre la marcha, o esquemas explicativos los únicos testigos que nos den fé de la obra.

Sea como fuere, la preocupación de estos artistas por el entorno queda bien patente en el siguiente párrafo¹¹⁶, inscrito en el contexto de la obra del jardín de Finlay.:

“El paraíso que se nos ofrece ahora está representado por un paisaje que crece bajo la sombra de la amenaza de la aceptación de la degradación del entorno, como ruina futura, según nos propone Robert Smithson. Si no somos capaces de ponerle coto, más vale empezar a rezar una de las frases inscrita por Finlay en su jardín: Ancora in Arcadia Morte.”¹¹⁷

3.6.6.- Obras de Land Art.

A continuación ilustraremos el tema a través de breves descripciones de algunas obras de land art por medio de las cuales podremos adquirir una visión más concreta de la forma, cualidades y características de este tipo de obra en la naturaleza.

¹¹⁶ Ibid., p. 106.

¹¹⁷ Históricamente Arcadia, que se sitúa en el centro del Peloponeso, fue una región salvaje de bellos paisajes y sólo habitada por animales y pastores.

En poesía se llama Arcadia al país imaginario de la felicidad pastoril.

Walter de María.

- *Las Vegas Piece.*

Con esta obra, el artista interviene en un espacio natural (una llanura del desierto de las Vegas) produciendo una cicatriz en el suelo, con forma de línea recta de grandes dimensiones y sólo posible de observar en toda su extensión desde una vista aérea.

Esta gran línea se relaciona con otras, produciendo intersecciones y relaciones geométricas en este enorme espacio plano.

- *Mille - Long Drawing.*

Esta obra, de 1968, realizada en el desierto de California y de marcado carácter efímero (por lo que en la actualidad ya no existe), representa unas líneas rectas en el suave suelo del desierto y el propio artista se integra en la obra creando con su cuerpo intersecciones o interferencias con los demás elementos representativos.

Carl Anche.

- *Secant* (1977)

Esta obra se instaló en el Condado de Nassau. Es una alineación de maderas, de sección cuadrada (12 X 12 pulgadas) y recorre un campo de césped hasta por fin internarse en un bosque. En la relación existente entre el elemento natural manufacturado y ordenado estratégicamente y el elemento natural sin transformación, habrá de estar la clave de esta obra, que tiene más que las anteriores descritas, carácter escultórico y concretamente de apariencia minimalista.

Robert Morris.

- *Espejo en madera* (1965).

Esta obra, que nos recuerda por su efecto especular a algunas de **Andy Goldsworthy** realizadas en lagos o ríos, mantiene respecto de aquéllas una apreciable distancia, ya que ésta se realiza en una sala de una galería y no en plena naturaleza.

Las cuatro cajas de superficies especulares reflejan el suelo de madera (tarima) de la sala, produciéndose por un lado una duplicación del elemento madera y por otro un camuflaje de las cajas, que al adquirir las formas y colores de su entorno, prácticamente desaparecen a nuestra vista.

- 1968-69.

Se dispersan en el suelo de una galería una serie de objetos, de los cuales el interés permanece más próximo a la calidad del material (fieltro, goma, aluminio y acero) que a la forma anecdótica que aquéllos hubieran adquirido. La instalación tiene aspecto de ser arbitraria y la invasión de la superficie es total.

El concepto de instalación en esta obra es mucho más claro que en el anterior, que aún siéndolo, mantenía relaciones más claras con el concepto de objeto escultórico.

- *Proyecto terrestre de Illinois*. (1969)

Este proyecto, que adquiriría la forma de un canal zigzageante sobre la cumbre de una montaña, nos permite advertir una utilidad más del sistema (dibujo) en relación con las obras cuyo carácter conecta directamente con el entorno natural.

El sistema de dibujo empleado es el de planos acotados y nos recuerda mucho a las series de dibujos arquitectónicos realizados por Chillida para su escultura en la montaña de Tindaya.

- *Otawa Project* (1970).

La forma elegida para esta obra es la espiral que se ve interrumpida en algunos de sus puntos produciendo discontinuidades que permitirían la observación del conjunto de grandes dimensiones desde muy diferentes lugares.

- *Observatory* (1971).

En esta se pretende asociar dos naturalezas, en principio distintas o en cualquier caso distantes. Por un lado la naturaleza terrestre y por el otro la naturaleza del cosmos, a través de una construcción de grandes dimensiones en la que se pierde la noción escultórica.

Se organiza en torno a dos grandes círculos concéntricos, trabajando el exterior con “estudiados” cambios de niveles e incluso discontinuidades que permiten espectaculares observaciones y puntos de vista.

El material empleado es fundamentalmente la tierra.

Herbert Bayer (Localizada en Aspen, Colorado) 1955.

Es un montículo de base circular, que deja una depresión en su interior y, justamente en el centro, se eleva un montículo de formas también muy redondeadas y una gran roca.

Un pasadizo (como un pequeño camino) de piedra nos conduce a su interior aprovechando una interrupción de la forma circundante.

Es importante advertir que el entorno de esta obra es un paisaje de bosques y altas montañas, lo cual aumenta en la obra el carácter de creación humana realizada en la naturaleza y no parecen estar fuera de los objetivos del artista connotaciones mágicas y prehistóricas.

- *Modelo piramidal de la memoria del hombre para ser visto desde Marte* (1974).

En esta obra, en la que como en casi todas las de este género destacan sus grandes dimensiones, representa un rostro humano, realizado a base de montículos de arena, guardando cada uno de ellos algún tipo de geometría.

El juego se establece entre la posición de observación que ha de ser muy elevada y las sombras, tanto propias como arrojadas, que los volúmenes contruidos crean por la acción de la luz del sol.

Por una parte el propio título de la obra nos relaciona a ésta con implicaciones cósmicas, pero es la utilización del sol que ofrece su luz para completar la obra la más clara implicación cósmica que advertimos, entendiendo a ésta como un elemento integrante de la obra y de características cambiantes, evolutivas, o cíclicas, características en perfecta sintonía con la naturaleza en general.

- *Mirada hacia el oeste a lo largo de una de los numerosos dibujos lineales hechos por la cultura Nazca en el desierto.*

Esta resulta ser una aproximación de una obra ya realizada con anterioridad por otras personas, pero la novedad estriba en la selección del punto de vista y su plasmación gráfica.

Es como una enorme cicatriz o huella dejada en el suelo de una llanura pedregosa de forma totalmente rectilínea y que llega hasta la misma línea de horizonte, creándose desde esta visión terrestre (que anula la visión global) una muy pronunciada perspectiva.

Harvery Fite (1903-76)

- *Opus 40.*

Esta obra está realizada superficialmente a base de piedras planas, construyendo un conjunto esculto-arquitectónico con paseos, plataformas, estanques, escaleras, bancos, etc., se incluye vegetación y se instala inmerso en un espacio natural que es un bosque de pinos.

Los referentes, entre mágicos, religiosos y evocadores de épocas antiguas se formalizan aquí en una construcción a caballo entre lo tradicional y lo modernista.

Richard Fleischner (1944)

- *Sod Maze (1974).*

Se trata de una serie de discos concéntricos (que recuerdan algunas obras de Herbert Bayer) con unas discontinuidades en ellos, de tal manera que permiten el paso a su interior en línea recta.

Está construido a la orilla de una carretera, en una ambiente invernal, lo que permite que el material de construcción sea la nieve que cubre también todo el espacio circundante.

Michel Heizer (1944)

- *Double negative 1969 (Nevada).*

Es una gran trinchera que queda dividida en dos partes por un hueco que es un barranco producido por la erosión del terreno.

Desde luego no mantiene las características de una escultura tradicional y recuerda en gran medida a la polémica obra de Chillida de la que ya hemos hecho algunas referencias.

Es muy importante el escenario elegido para este ejercicio que pone de relieve uno de los problemas más importantes a los que la naturaleza ha de hacer frente, (el de la erosión como consecuencia de la desertificación).

Esta gran herida que se ha hecho a la tierra, por una parte evidencia la acción del hombre sobre el terreno y la acción de la propia naturaleza sobre el espacio, pero por otro lado da la impresión de que otro objetivo de la intervención es frenar el desgaste del terreno, interponiendo una barrera que avanza en sentido opuesto al de los efectos erosivos.

Es como si el discurso preventivo o reparador se situara por encima mismo del discurso plástico que inevitablemente vendría por añadidura.

- *Complex One / City* (1972-1976) Nevada.

Esta obra, de grandes dimensiones (unos 60 metros de longitud) se construye en una zona desértica y las formas que le dan vida no son orgánicas sino geométricas. Su geometría está estratégicamente estudiada para que existan sólo unos pocos y determinados puntos de vista desde los cuales el efecto óptico es el deseado por el artista.

Las relaciones entre las distintas partes son cambiantes en tanto que se circula al rededor, lo cual le confiere a la obra un interés que trasciende de ella e implica al observador en su movimiento.

En algún momento las "piezas" encajan perfectamente formando la ilusión de un enorme rectángulo en posición vertical sobre el plano horizontal del suelo que pretende competir con las enormes montañas que juegan el papel de telón de fondo. Es una vez más la ejemplarización del discurso que pretende provocar interferencias entre los conceptos natural - artificial.

Nanci Holt (1938)

- *Sum tunnels* (1973-76)

Cuatro grandes tubos, de unos 2,5 metros de altura y unos 9 metros de longitud, agujereados, son instalados en Great Salt Lake Desert, y cuya

configuración escénica se adapta a la forma de aspa, y con la orientación de los cuatro puntos cardinales.

Es un gran reloj de sol que marcaría la horas, solsticios, etc.

El sol es utilizado aquí, como en otras obras, como un elemento más de la obra tanto como lo pueda ser el hormigón de los tubos, el suelo donde descansan o la llanura en la que se instalan.

Está inspirado en observatorios arqueológicos que nos enseñan entre otras cosas a volvernos a medir ante el infinito del Universo. Es posible constatar las trayectorias del sol y los movimientos de la tierra, captando el movimiento universal a través de la determinación de las posiciones específicas de equinoccios y solsticios

RICHARD LONG (1945).

La obra *Ston Line* (1976) se organiza a través de una serie de piedras que, con forma rectangular, construyen una línea recta en la sala de una galería.

Parece que la referencia al camino está clara. Una manera de integrarse en la naturaleza es andarla, pasearla, sentirla, por eso el camino y el caminar es una forma muy extendida entre los artistas del Land art.

El tema del camino, o de la marcha, lo es también de la obra *A Rolling Stone. Resting Places A long a Journey* (1973) que podríamos traducir por : "*Canto rodado. Lugares de descanso a lo largo de una jornada*".

Las piedras situadas en el suelo, bien de forma desordenada o formando círculos, instaladas al borde del mar o en plena montaña nos hablan, más que de una obra que ha de ser releída en sus propias formas, de una obra que es el resultado anecdótico del verdadero ejercicio, que es el caminar por el territorio. Es la huella del hombre en la naturaleza, en el desarrollo de una actividad no agresiva, ni transformadora, que tiene al entorno como objetivo y objeto de la acción.

ROBERT SMITSON (1938-73).

- *Spiral Jetty* (1970).

Esta construcción, que tiene forma de espiral hecha de tierra, es como una carretera que se introduce en un lago permitiendo al espectador una relación

distinta a la que habitualmente encuentra entre la tierra firme y el agua. Está concebida para ser recorrida sin dificultad.

Con similares conceptos parece haber concebido otras dos obras tituladas *Broken circle* y *Spiral Hill* de 1971.

La primera de éstas, de gran parecido con la anterior, permite también ser recorrida a pie y es una construcción desde la que se permite el paso desde la tierra firme al interior de un lago, dejando dos formas semiesféricas que se complementan ofreciéndonos una idea de conjunto circular. Una de estas formas está compacta mientras la otra es lineal. Queda en el espacio interior un montículo que señala un centro un tanto desplazado, lo que aumenta la realidad asimétrica del conjunto.

En cuanto a la segunda espiral se observa como rodea a un enorme montículo y sirve de carretera que da acceso a la cima de aquél.

Estas dos obras se conciben y desarrollan para unos espacios muy próximos, tanto, que más que obras independientes juegan a relacionarse no sólo con el espectacular entorno en que las ubica sino entre ellas, hasta hacer que el discurso plástico sea conjunto.

Otra obra del mismo artista, de parecidas características, es la *Rampa en Amarillo* de 1973.

Otros artistas y otras obras pueden ser:

James Pierce (1930) con la *Granja Pratt* (1970); **Charles Ross** (1937) con *Star Axis*, obra que necesitó estudios del firmamento, Estrella Polar, Osa Mayor, Constelaciones y grupos de estrellas, estudios, que determinarían tanto su forma como su localización y dirección; **Charles Simonds** (1945) etc.

3.6.7.- Otros ejemplos destacables en torno al arte y la naturaleza.

3.6.7.1.- Art-Eco.

Reproducimos a continuación un artículo completo, de la revista *Integral*¹¹⁸ que nos informará sobre una forma de proceder que unifica perfectamente el sentimiento artístico y la ideología ecologista.

¹¹⁸ "Integral", nº 152, p. 168 (56).

"Art-Eco, la imaginación en la calle".

"Con el mocho y el cubo de agua escribo poesías en la calle, así no tengo que editar libros, ni tengo que talar árboles. Además mi poesía no es para guardarla en una estantería y leerla cada cincuenta años: se lee en el momento en que se escribe y sólo gasto un poco de agua, que sube arriba y cae en forma de lluvia. Limpio y acaricio la tierra que es nuestra madre y como dicen que se está calentando, pues yo la enfrió ..."

Art-Eco lleva ocho años actuando gratis por las calles de Barcelona. Invento todo lo imaginable para transmitir su mensaje a un público espontáneo y urbanícola por excelencia: provoca, canta, recita poesías, se hace el loco, improvisa e investiga nuevas técnicas para, en definitiva, comunicarse. "Soy un loco con método. He estado aprendiendo el oficio, como un gusano, y ahora voy a convertirme en mariposa y tengo que ir de flor en flor y crear más, contagiar ganas de hacer cosas a la gente".

Seguro de que su mensaje no contamina, lo cuestiona todo porque todo le preocupa. Sus actuaciones hacen especial hincapié en la ecología, el sentido humano y la vida. "Es una paradoja: Sting edita un disco y un libro sobre el Amazonas y es un éxito en todo el mundo, pero el disco y el libro contribuyen a la contaminación, es la contaminación dentro del mensaje. Hay que buscar maneras limpias de comunicar este mensaje, y creo que es de boca en boca, de persona a persona"

Para Art-Eco el espectáculo tiene poco que ver con los grandes platós de televisión y los locales donde el público paga y espera. "Intento ser subvencionado por la gente que cree en lo que hago, en una especie de adopción popular. Necesito apoyo de quienes quieren que haya artistas que actúen de otra manera, en la calle. Igual que se apoyan proyectos en el Tercer Mundo, me gustaría que se apoyara un proyecto cultural aquí".

Llega a un sitio y actúa sin estar anunciado, o bien organiza movilizaciones divertidas. "La gente dice que los ecologistas son aburridos y muy negativos. Es necesario aportar una cultura vital, que la gente se divierta por sus propios medios, sin consumir lo que se supone que necesita comprar para sentirse viva. Y se va a descubrir algo mucho mejor que la televisión ..."

Cree que se puede lograr mucho si los ecologistas se convierten en la gente más creativa y divertida, pero a la vez más seria.

"Falta imaginación y acción. En la imaginación no existe un movimiento de cultura ecológica. Se habla más de ecología pero la degradación también aumenta y necesitamos invertir más esfuerzo. Hay que llegar a la gente sea como sea, bailando, cantando, o haciendo el payaso. Mi trabajo es hacer pensar". En la calle, uno le felicita mientras otro le insulta.

“Tomo una postura radical porque de esta forma la gente se escandaliza, reflexiona y con el tiempo está más dispuesta a aceptar algo no tan extremo. Es una táctica: si todo el mundo me dice, qué bien, qué bonito, estoy perdiendo el tiempo. Aunque lo peor es la indiferencia”.

Le encanta proponer juegos, movilizaciones en el campo por que “la gente se aburre en el campo y vuelve a la ciudad donde apretando un botón ya se entretiene. Se pueden hacer muchas cosas si te destetas del consumo. No hay que llenar el vacío con objetos, sino vivir con él y esperar: siempre sale algo”.

3.6.7.2.- Andy Goldsworthy.

Andy Goldsworthy¹¹⁹ es un artista británico nacido en 1956 y su fórmula de trabajo no descansa exclusivamente en el tradicional hecho de inspirarse en la naturaleza para producir obras de arte que mantengan después una independencia de aquélla, sino que utiliza los propios elementos naturales como elementos conformadores de la obra.

Al referirnos a los elementos de la naturaleza como constitutivos de la obra no sólo estamos haciendo referencia a la tierra, ramas, hojas, etc., como material escultórico, sino que hay que pensar también, en la propia idea de naturaleza, su espacio y sus transformaciones en las que interviene de manera inexcusable el factor tiempo.

Como otros creadores de Land art, Andy utiliza los espacios naturales para la creación de su obra, sin embargo, ésto, como ya advertíamos al hablar del land art, acarrea algunos problemas.

Uno de estos problemas, es la necesidad de plasmar la obra en otro medio, como la fotografía en este caso, si es que existe una intención comunicativa. El paso de la obra a este medio desnaturaliza inevitablemente a aquélla, que ha de ser siempre entendida en relación a su entorno y que ha de transmitir emociones que difícilmente el medio fotográfico nos puede aportar.

Esto conduce a Goldsworthy a pensar en fórmulas que le permitan traspasar su obra al entorno de la galería, aún a riesgo de perder parte de su integridad, con el fin de despertar en el gran público (que no podría acceder a unos espacios naturales concretos en determinados momentos) la fascinación por las formas naturales; fascinación que puede en muchos casos haberse perdido, a fuerza de vivir entre el asfalto y el cemento.

¹¹⁹ “Integral”, nº 138, pp. 512 (112) - 517 (117) *El arte imita a la naturaleza.*

Entre tanto su obra se ha desarrollado en lugares como el Ártico, el desierto de Arizona, Europa o Japón, y su intención, pese a lo que podría desprenderse del tamaño de algunas obras, no es en ningún caso el dominio de la naturaleza sino más bien todo lo contrario, a juzgar por sus palabras:

“En todo caso doy a la naturaleza una presencia más poderosa, como las masas de tierra, piedra y madera que empleo”.

El trabajo no utilizando a la naturaleza, sino codo con codo con ella, se realiza procurando integrarse con ella, adaptarse e inspirarse por la atmósfera del espacio concreto en el que se encuentre.

La intención es comprender a la Tierra, entender sus formas y sus transformaciones y asumir éstas, concluyendo en un ejercicio de carácter efímero, que conecta con los cambios de ritmo naturales que tienen que ver con el día y la noche, las distintas estaciones, los agentes atmosféricos y climáticos y el momento concreto.

Así dice:

“El movimiento, el cambio, la luz, el crecimiento y la decadencia son las fuerzas vitales de la naturaleza”.

La vida misma, la energía necesaria para su mantenimiento, le convierte casi en un místico de la naturaleza, que es sabedor de aquella, es capaz de decaer y así es fácil asumir la decadencia de la propia obra.

Como buen postminimalista produce un arte en el que el objeto cede terreno en favor del proceso y así se explica en palabras suyas:

“Cuando trabajo con una hoja estoy trabajando con el sol, la lluvia y el crecimiento del árbol, con el espacio del árbol y con su sombra, no se trata sólo de ocho centímetros de hoja, lo que me interesa es el crecimiento y el proceso”

3.6.7.3.- Yorkshire Sculpture Park.

El Yorkshire Sculpture Park fue fundado en 1977 en Bretton Hall, una gran mansión inglesa del siglo XVIII.

En este parque conviven con el paisaje, integradas en él, esculturas de artistas como **Henry Moore, Dame Barbara Hepworth, Andy Goldsworthy, Sophie Ryder, Don Rankin**, de manera permanente, otras que se instalan de

forma temporal, y otras que son construidas ocasionalmente por personas que acuden a visitar estos espacios.

Como en el caso de Henry Moore que entiende la escultura como un elemento orgánico con vida propia y en transformación permanente dependiendo de la luz, del punto de observación, el paisaje que lo rodea, etc., así podemos entender también las obras de Sopphe Ryder *Rebaño de ovejas*, que resulta ser un conjunto escultórico, en perfecta convivencia con su entorno, aunque en este caso el sentido temático sea quien lleve el peso de la integración.

Se trata, en cualquier caso, de un ejercicio de creación en el que el objetivo es crear vida en la naturaleza, y se reivindica con ello el hecho de que conservar la vida por la que paseamos - la naturaleza - no habrá de ser un trabajo tan difícil.

Las esculturas que allí se instalan, (que viven allí) no están concebidas para ser examinadas a distancia como sucede con las expuestas en una galería, sino que pretenden hacerse próximas al presente, formar parte de él, serle propias como lo es el aire, la tierra o el árbol, es posible acercarse a ellas y tocarlas, como sucediera con las esculturas que **Botero** expusiera en el Paseo de la Castellana de Madrid.

Esto nos hace pensar que cuando la obra sale de la galería pierde la barrera que crea el pedestal y las propias medidas de seguridad, y se hace más humana, más natural, más viva, aunque como en el caso mencionado de Botero, tuviese que salir en defensa de su obra, advirtiéndole que el hecho de que hubiera dicho que su obra tendría que poder sentirse, palparse, tocarse, etc., para entenderla y degustarla, no quería decir que fuese obligatorio resorbar sistemáticamente cada una de sus piezas o subirse a ellas como si se tratase de un tobogán del parque.

De alguna manera, los habitantes del Yorkshire nos recuerdan la idea del bosque animado de Santxorena¹²⁰ de quien se dice que a sus volúmenes introduce el soplo mágico del "Baserri" que es la casa, el hábitat, o algo más que el simple entorno. En cualquier caso, recordemos que ecología proviene de "sikos" que significa casa.

¹²⁰ "El Punto de las Artes", 31 de enero al 6 de febrero de 1997, p. 8 "El bosque animado de Santxorena". Santxorena.- Navarro del valle de Baztán (1946) residente en Vitoria.

3.6.7.4.- Agustín Ibarrola.

Una vez encontrada alguna similitud, parecido o relación, no podemos dejar de mencionar otro caso, que ciertamente guarda una estrecha relación con los anteriores y que es el de **Agustín Ibarrola**.

En este sentido nos centraremos con las siguientes citas en dos partes muy significativas de su obra, los trabajos realizados con traviesas y los trabajos realizados en el bosque:

“Las traviesas de ferrocarril conservan mucho de su origen vegetal. Pero estas maderas tienen por su largo uso una fuerte impregnación humana. Además de este carácter de naturaleza arrancada de su emplazamiento, estas maderas tienen connotaciones industriales, por los elementos que hay insertos en ellas: tornillos, placas, etc., a ellos hemos de añadir que estas traviesas van siendo reemplazadas por otras de hierro y hormigón. De este modo, las traviesas de madera ingresan en el pasado, con la carga de nostalgia que reconocemos en sus testimonios”¹²¹.

Aunque en sus trabajos con las traviesas advertimos, entre otras, una clara referencia al mundo de la naturaleza, como nos dice J. Corredor, y al transcurso del tiempo, no hemos de quedarnos ahí en el caso de Ibarrola ya que desarrolla otro tipo de obra en la que no queda constancia de arrancarle nada al entorno, sino de aportarle y trabajar codo con codo con él.

Este es el caso de sus intervenciones en el bosque, que intentaremos ilustrar con una cita de **Kosme M. Barañán**¹²².

“Estos análisis de la interactividad del espacio plástico ejercitados por primera vez en París están también presentes en sus últimos trabajos con traviesas de ferrocarriles y sus “pintadas” en los pinos de Ereño. Esta acción de Ibarrola, o enviroment realizado en el monte, es su primer lugar de análisis práctico de la interactividad del espacio plástico realizado en la propia naturaleza.

En los trabajos con las traviesas, en esas especies de altorrelieves en madera, ha traducido Ibarrola sus experiencias espacialistas a otro medio de densidad. Pero su filosofía de partida es la misma, así como su afán didáctico, presente en toda la obra del pintor.

¹²¹ Catálogo “Ibarrola”. Dirección Luis María Carruncho Amat; Imprime Artes Gráficas Municipales, Área de Régimen Interior. Centro Cultural del Conde Duque (Ayuntamiento de Madrid - Concejalía de cultura), con la colaboración del Ministerio de Cultura; Madrid 1987, p. 40, comentario de J. Corredor Mateos.

¹²² Catálogo “Ibarrola”. Dirección de Luis M^a. Carruncho Amat., p. 59, comentario de Kosme M. Barañano.

Este análisis espacial aparece también después en los pinos. Sea con la pintura blanca en un tronco, de una raya o de un cubo, o de la anamorfosis del mismo, sólo visible desde ciertos puntos del camino. Sea con ritmos repetidos de color como ese "rayo partido" descompuesto, en líneas en varios árboles. Desde un determinado punto del rayo (las diversas rayas blancas en diversos árboles) aparece como el rayo caído en el bosque. Aquí ha trasladado Ibarrola sus experiencias en el lienzo o en el cartón., al mundo de la naturaleza. El movimiento del espectador mendigoizale, la situación desde la que se dirige la mirada, o, incluso, la estación del año (el bosque que florece o el bosque seco) introducen ahora nuevas coordenadas en la interactividad del espacio plástico. La pintura de Ibarrola vive ahora, se recrea en la fábrica de la naturaleza".

Ibarrola ha ido cambiando el entorno industrial y obrero por el entorno de la naturaleza, por el bosque, y poco a poco se ha ido transformando hasta encontrar en él algunos datos, claves que en el anterior texto se apuntan, y que nos hacen ver en Agustín Ibarrola a un pintor que trasciende del lienzo, buscando un más alto grado de vida y que busca en los ritmos de la naturaleza, sus formas, espacios y elementos, el objeto de su arte.

En relación con la búsqueda de la plasmación de los ritmos de la naturaleza, Agustín presentó en ARCO 97¹²³ la obra *Las cuatro estaciones* junto con algunas otras de similares características y en ella no sólo se observa lo anunciado sino que se busca, a través de un elemento tan simbólico como lo es el árbol; lo cual, junto con la estructura formal de la obra, nos remite sin demasiada dificultad a sus intervenciones en el bosque. Así se puede pensar que éste podría ser un intento de llevar a la galería aquello que en otros momentos para el artista sólo tenía sentido si se realizaba en plena naturaleza. Esta vuelta a la galería no es exclusiva de Agustín sino que la estamos observando en algunos artistas más.

Ibarrola¹²⁴ ha participado en los grupos "Equipo 57" y "Estampa Popular" donde comenzó a investigar la teoría de la interactividad del espacio plástico, con esa preocupación por la tercera dimensión en la obra de arte y con esa nueva relación con la sociedad y el entorno.

En dos respuestas de la entrevista a Ibarrola hechas por **Tomás Paredes**¹²⁵ podríamos resumir la filosofía de Ibarrola, que unifica la política, el arte (pintura - escultura - comunicación), la vida, la naturaleza.

"Porqué pinto un bosque?".

¹²³ Algunas de estas obras pudimos verlas en May Moré en abril - mayo de 1997, en Madrid.

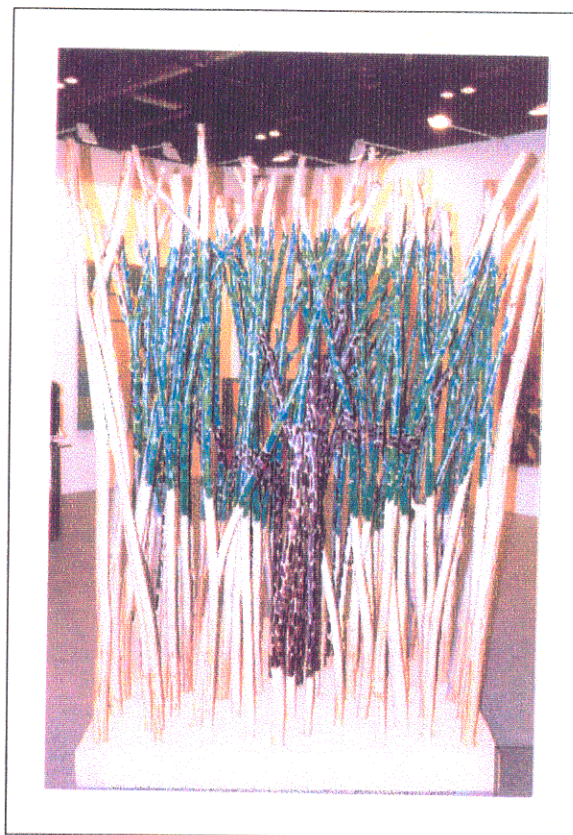
¹²⁴ "El Punto de las Artes", 18-24 de abril de 1997, p. 6.

¹²⁵ Ibid., p. 32.

- Por exigencias intelectuales, por construir estructuras con imágenes y conceptos especiales. Yo buscaba restos de la historia y anular la perspectiva renacentista, todo éso me planteaba muchos retos, que son los que están en Osma, bueno la mitad, porque el PNV se dedica a acabar con los bosques, el mío ya ha sido cortado en su mitad.

¿Qué es para tí el arte?

- El arte no sería nada, si no es manera de encontrarse con el cúmulo de realidades que te rodean. Es mi forma de vivir, definirme, de comunicarme”.





3.6.8.- La pintura al servicio de la ecología.

Los ejemplos que se han seleccionado a continuación, nos permitirán darnos cuenta de que, desde la pintura también es posible articular un discurso ecologista que a pesar del punto de partida ideológico, creativo y circunstancial no es homogéneo entre los artistas, o que los pintores, siempre desde la autonomía artística que tienen, pueden abordar el tema de la ecología desde el trabajo individual o desde la asociación con otros.

Sin embargo al lado de esta heterogeneidad y autonomía, una sensibilidad especial respecto a la naturaleza, la conciencia del deterioro medioambiental alguna experiencia vital al respecto y, en cierto modo, la ilusión por transformar determinadas dinámicas del hombre contra nuestro planeta unificarán las pretensiones finales de la obra de estos pintores.

3.6.8.1.- Jean Girand-Moebius.

Tiene una intensa y variada producción en el terreno de la historieta y del cine, es defensor del movimiento ecologista y ha colaborado en alguna campaña junto a Greenpeace.

Piensa que el hombre occidental ha entrado en guerra contra la Tierra, contra los ritmos de la naturaleza, a base de una evolución social, de la expansión demográfica, científica, filosófica y productivista, lo cual nos conduce a una situación explosiva. Advierte sobre la necesidad de dar la vuelta en nuestra marcha, pues hemos tropezado con los límites planetarios.

Es aficionado al Tai-chi, y hace suya la idea de su maestro, que dice que la guerra exterior va en contra de la paz interior y que, en realidad, las nociones de guerra y de exterior no existen. Lo único real es el interior y la paz. La Tierra es nuestro interior y cuando lleguemos a entender ésto, desaparecerá la guerra.

Las historias que inventa, giran alrededor de lo que podía ser el planeta en el futuro: un jardín del Edén, con mayor justicia social e igualdad de trato para hombres y animales.

Según él, somos salvajes y bárbaros, y así nos deberíamos considerar, en base a nuestras actuaciones, y no pensar que somos una civilización de antiguas raíces, llena de sabiduría.

Dice también que el riesgo actual reside en esperar que los problemas lleguen al límite de lo soportable. Para él las cuestiones más importantes son los problemas ecológicos y la alarmante situación de los indígenas.

Según su parecer, una sociedad que tuvo una actitud bastante ejemplar fue la de los indios de América del Norte, y también le parecen importantes en este sentido, todas las tribus de las selvas, como los indios de Amazonia, los pigmeos, los papeíes ...

La pura descripción del mundo no sirve en su opinión de gran cosa.

El Arte para Moebius, permite proyectar el presente, expresarlo de un modo formal, sólido, con palabras, sonidos, colores, formas ... Puede ser una forma de caminar, de vestir, de amar. Todo para él es Arte. Cuando hay comunicación de la expresión hay posibilidad de Arte.

Vivir con nuestro niño interior, es tener la total responsabilidad, la total creatividad, y como el niño, estar en contacto con las pulsiones cósmicas de un modo muy natural.

Para Moebius la ciencia ficción, es algo que existe por alguna parte, está convencido también de que el cosmos está habitado y que hay civilizaciones que recorren las estrellas, y que nuestra meta final es conseguir que nuestros hermanos de otras galaxias lleguen a aceptarnos.

Moebius trabaja, o juega en varios mundos; empezó con el Oeste Americano y su famosa serie del teniente Blueberry. Entró en la ciencia ficción con el seudónimo de Moebius, inspirado en Mobius, astrónomo y matemático alemán del siglo XIX, inventor del famoso anillo con forma de infinito.

Llegó al mundo del cine fantástico americano con la película de Ridley Scott *Alien*, continuando con *Los maestros del tiempo* y *Tron*; *Willow*, *Abyssy Dune*, proyecto en el que conoció al filósofo chileno Alexandro Jodorowsky con el que obtendría un gran éxito en la serie *Incal*, y con el que mantiene fuerte amistad, y proyectos comunes.

3.6.8.2.- Los niños de Chernobyl.

Esta iniciativa se fundó en 1989 en Bielorusia, que es una zona muy afectada por el accidente nuclear de Chernobyl, por Irina Grushevaia y Gennadis Grruschevov, profesores de la Universidad de Minsk.

Es una organización no gubernamental, aún sin status legal, que lleva a cabo acciones de protesta enfocadas a pedir, entre otras cosas, la evacuación de los habitantes de las zonas afectadas por el desastre nuclear, que sufre además una crisis ecológica sin precedentes debido a la radiación.

Además esta organización trata de ayudar a los niños afectados, con programas de cambio de residencia, largas vacaciones y con programas específicos de seguimiento de su enfermedad.

Algunas organizaciones humanitarias de Alemania o Suiza o la misma Universidad de Medicina de Frankfurt, apoyan estos programas recaudando fondos o diseñando nuevos programas de protección.

Una de las iniciativas que la asociación Niños de Chernobyl puso en práctica fue una exposición itinerante de pintura, en la que las obras fueron realizadas por niños afectados e internados en el Hospital Infantil de Minsk.

Algunos de los autores de estos cuadros son: Anron Lyskov de 13 años, Vera Bondazanko de 10 años, Andrei Kasurov, Julia Nikalayenkova de catorce años, y en ellos se aprecian temas como: los trabajos de extinción de bomberos y helicópteros ante el reactor en llamas, otro titulado *Salvadme*, donde el artista se retrata con los brazos levantados en señal de auxilio e incluye además, la misma central nuclear de la cual emanan ondas que envuelven un bosque destrozado, casas abandonadas y animales mutantes. Paisajes con síntomas de radiactividad en los que se incluyen animales, otras obras más surrealistas con imágenes fantásticas de monstruos agresivos que

persiguen a personas que intentan escapar, etc...

Todas ellas, bajo una idea común, están realizadas con una notable madurez, si tenemos en cuenta las edades de los artistas, con trazo ágil y fresco, sin entrar en grandes detalles anecdóticos y centrándose con insistencia, en la presentación de una imagen que ilustre sus vivencias en unos casos, o sus sentimientos en otros.

3.6.8.3.- Georgia O'Keefec (1887-1986).

Es considerada como una de las principales artistas contemporáneas de los Estados Unidos, aunque sí es cierto, que en España su obra no es demasiado conocida.

Realizó parte de su obra, (a partir de 1949) en el Gohst Ranch, el "Rancho Fantasma", en una solitaria casa, construida de adobe y madera en Teros, en el desierto de Nuevo México, rodeada de una austera naturaleza en la que cada uno de sus elementos es fácilmente reconocible como motivo para su creación artística.

Nació en Wisconsin, (Sun Prairie), y estudió arte en Chicago y Nueva York por lo que conoció a los grandes maestros europeos y también a la vanguardia de su época, como Rodin, Picasso o Kandinsky que expusieron en Estados Unidos por primera vez en la Galería 291.

Amigos suyos fueron, Ansel Adams y Paul Strand, pintores y fotógrafos, o escritores como Gertrude Stein o Lewis Mumford.

Procuró no enmarcarse en ningún "ismo" y conseguir una visión propia original y única, a través, de un color audaz, una línea clara, a la vez figurativa y abstracta.

No le gustaba hablar del sentido de sus imágenes, y aspiraba a que éstas se expresaban por sí mismas, ésto provocaba que la crítica hablase de su obra, en opinión de Georgia, sin acierto.

Pensaba, que no hay por qué separar los caracteres abstractos y los figurativos, ya que para ella, lo abstracto, es a menudo la forma más concreta para la cosa que es más intangible dentro de ella misma, aquéllo que sólo podía aclarar y expresar a través de su pintura.

Apenas aparecen figuras humanas en sus pinturas, *"son como cabezas de alfiler en la inmensidad del mundo"*. No está en contra de las personas, y vivió

muy a gusto con la comunidad hispana e india y con sus verdaderos amigos que la visitaban, pero huía de la complicación y el sufrimiento que la gente de sus círculos neoyorquinos necesitaba para sus relaciones y para dar "vida" a sus vidas.

No eran sólo las flores las que inspiraron su sensualidad. Su tema principal era la naturaleza.

Fue también una de las primeras en transformar los rascacielos de Nueva York acentuando su aspecto fálico, y quedó fascinada por el sentimiento ascendente de la ciudad *"Entre los rascacielos, la lluvia y la nieve se alejan de tí, en vez de venir"*.

Este sentido ascendente también lo encontró en los cielos saturados de color de las llanuras y el desierto, en los que huyó de la presión y de las obligaciones sociales junto a Stieglitz (fotógrafo y marido de Georgia).

Su relación con la naturaleza tuvo una dimensión casi sagrada y panteísta¹²⁶. *"Cuando estoy de pie sola con la tierra y el cielo, siento que hay una explosión dentro de mí, que sale en todas las direcciones hasta el desconocido infinito, algo que para mí significa más de lo que cualquier religión organizada me puede dar"*. Por éso buscó su equilibrio interno y su inspiración fuera de la ciudad a menudo en lugares apenas tocados por el hombre, y en especial en aquéllos donde la naturaleza es cruda y no amable. *"con ese azul que siempre permanecerá después de la destrucción del hombre"*.

3.6.8.4.- Artistas por la naturaleza.

La Fundación Artistas por la Naturaleza¹²⁷, se formó en 1990 y su objetivo es agrupar artistas de todo el mundo y de cualquier parcela de la plástica, pintores, escultores, cineastas..., y para que sus obras estén al servicio de la conservación de la naturaleza.

¹²⁶ Panteísta: Interpretación de la naturaleza como una manifestación de Dios. El Panteísmo: Rechaza la separación entre Dios y el mundo.

- Estoicos: Dios es el alma del mundo y es a la vez pensamiento y materia.
- Neoplatonismo se puede interpretar como panteísta.
- Plotino: los seres que constituyen el Universo aun emanando y procediendo de Dios siguen existiendo en él, es la procesión en Dios.
- Giordano Bruno: no hay diferencia entre materia y espíritu en el Universo.
- Spinoza es el más característico de la filosofía Panteísta y por ello coincide con Dios.

¹²⁷ "El País Semanal", p. 92, 19 junio de 1994 (donde se incluyen direcciones de contacto con la Fundación Adena (W.W.F) que es su contacto en España)

Funciona bajo legislación holandesa, y colabora con organizaciones ecologistas, biólogos, etc., además de con los artistas que resultan ser sus colaboradores principales.

Utiliza los resultados de las obras para divulgar las necesidades de conservación de cada región o país y apoya financieramente proyectos en todo el mundo.

Resulta ser una curiosa manera de transformar el significado y repercusión de un tipo de obra, que sin estar inmersa en un proyecto de estas características, no tendría o no transmitiría inquietudes ecologistas.

Las obras presentadas para estos proyectos, que se pueden contemplar en libros que se editaba al terminar cada campaña¹²⁸, son paisajes, representaciones de plantas y animales, panorámicas del mundo rural, etc., con técnicas variadas y estilos también muy distintos, pero en los que no se advierte una crítica clara al problema medioambiental, no queda claro su objetivo más allá de lo representativo. Pero es la ideología común que promueve la creación, la que introduce los contenidos ecologistas.

En España la Fundación Artistas por la Naturaleza promovió un proyecto titulado *Las grullas vuelan a Extremadura*¹²⁹ y en su apartado destinado a explicar la misión del proyecto podemos leer lo siguiente:

“Actualmente, ese territorio invernal, que durante dos mil años fue ejemplo de régimen agrícola sostenible en el que el hombre vivía en armonía con la naturaleza, se encuentra amenazado a causa de la intensificación de los cultivos. Sin protección y sin prácticas agrícolas sostenibles, los hábitats únicos de Extremadura y su variada fauna y flora podrían perderse para siempre. Y con ellos desaparecerían los territorios de invierno de las grullas.

Intentando contrarrestar esta amenaza, un equipo de sesenta artistas recibió el encargo de la Fundación Artistas por la Naturaleza (A.N.F.), organismo apoyado por el Fondo Mundial para la Fauna (NNF), de seguir a las grullas por toda Europa y pintar la fauna, la gente y los paisajes de Extremadura.

¹²⁸ *Portrait of a Living Marsh*. (Inmerc B.V. 1993) o *Las grullas vuelan a Extremadura* (Inmec BV. Woemwe 1995).

¹²⁹ *Las grullas vuelan a Extremadura*. Inmec BV. Wormer, 1995. p. 7.

La Fundación¹³⁰ entiende que son muchos los problemas del medioambiente que generan publicidad negativa y que sólo un enfoque positivo y comprensivo puede influir positivamente en las ideas y el comportamiento de las personas.

Esta es la clave, generar publicidad positiva, es decir, a través de obras que no muestren humos, suciedades, vertederos, condena de la situación, sino todo lo contrario intentando que la visión de los trabajos puros y limpios sean capaces de conmover más, de obligar a pensar que merece la pena conservar nuestro entorno natural.

Piensen que son los artistas con su trabajo los que más capacitados están para ofrecer este enfoque positivo, que nos recuerda mucho al enfoque que la revista *Wildlife Art News*¹³¹ pretende con la muestra de obras que ensalzan al medio natural de una forma increíble a través de imágenes en su mayoría hiperrealistas de una belleza admirable y llenas de vida.

Los paisajes, esplendorosos, salvajes, vibrantes, llenos de luz o envueltos en atmósferas espectaculares. Los animales se retratan como sorprendiéndolos en su entorno y sin ser molestados, mostrando con impresionante detalle cada parte de su anatomía, sin olvidar por ello la captación del movimiento, el gesto, o la mirada cómplice, huidiza o despistada.

Es el reflejo del quehacer habitual de una naturaleza a la que se le extrae su imagen más poderosa, emotiva, majestuosa, sensible, frágil, dulce, ...;

¹³⁰ Ibid., p 188.

¹³¹ *Wildlife Art News*, (The International Magazine of Wildlife Art). (Canadá).

Esta revista en su número de mayo-junio de 1993, se hace eco en sus pp. 56 - 63 de las actividades de "Artist for nature Foundation".

Algunas de las obras presentadas por "Artistas por la naturaleza" nos recuerdan la obra de artistas como Keith Brockie en *Cuadernos de campo* presentados en "El País Semanal", 17 de septiembre de 1995. Son textos e imágenes que se complementan con una intención bastante didáctica. En un subtítulo de la mencionada revista se puede leer: "*La cigüeña blanca, el cernícalo primilla, el vencejo o la golondrina se encuentran entre las contadas especies que se han acostumbrado a la presencia de los humanos. Su cercanía aporta un ápice de naturalidad a la vida urbana y demuestra que todavía es posible un pacto de amistad entre el hombre y la fauna que nos rodea*".

El texto no deja lugar a dudas sobre la interpretación de carácter ecológico que ha de hacerse de las imágenes. Otro ejemplo como el anterior que también hace ilustraciones para cuadernos de campo es el de Josechu Lalanda en los cuadernos de campo de Félix Rodríguez de la Fuente.

según el caso.

Las campañas organizadas por Artists For Nature Foundation¹³² comenzaron en Inglaterra con *Schiermonnikoog* (1990-91) y a ésta siguieron, *Biebra Vallery* (1992 en Holanda), *Extremadura* (1993-94), *Loire Estuary* (1994-95 en Francia), *Copper River Delta* (1995-96 en Alaska) y *Kets ob Watershed* (1996-97 en Siberia).

El proyecto de Extremadura comenzó en Escandinavia en octubre de 1993 y de entre los sesenta artistas participantes, nos detendremos brevemente a observar la participación española, coordinada por Carlos Vallecido, miembro de Adena, compuesta por los pintores: Josechu Lalanda, Joaquín López Rojas, Rosalía Martín Franquelo, Juan Varela y Regla Alonso Miura.

3.6.8.4.1.-Regla Alonso Miura¹³³ (Extremadura, abril)

Nació en 1941, en España. Titulada por la Escuela de Artes aplicadas de Sevilla, en la especialidad de cerámica. Doctora en Bellas Artes y actualmente catedrática de Morfología y Anatomía aplicadas en la Universidad de Sevilla. Autora de libros sobre botánica y campo. Ha expuesto en España, Francia, Japón. Vive en Sevilla.

Las obras con las que participó fueron¹³⁴:

- *Monfragüe, río Tajo*. Crayon 106 x 66 cm (figura 1).
- *Yemas de rebollo*. Tres acuarelas de 50 x 16 cm. (figura 2).
- *Orquídea*, Acuarela 38x10 cm. (figura 3).



Figura 1

¹³²Documento - memoria *The Artists for Nature Foundation 1997*.

¹³³*Ibid.*, p. 183.

¹³⁴*Ibid.*, pp. 98, 100 y 101.



Figura 2

Y en ellas se advierte gran economía de medios, dominio del dibujo y un especial interés por no recargar la imagen más de lo necesario.

El trazo efectuado en las tres acuarelas *yemas de rebollo*, recuerda mucho al tratamiento de las formas del sumi-e, utilizando la aguada con precisión, sin retoque y aprovechando los vacíos de la superficie, con intenciones evocadoras y sugerentes.

En cambio su tercera obra citada, aunque esbelta y grácil, más bien se asemeja a una ilustración de un libro de botánica.

La variedad de esta pintora, le permite reflejar un paisaje del río Tajo con caracteres un tanto distintos a los anteriores, que vienen dados principalmente por la técnica utilizada. En esta obra se advierte un importante parecido al paisaje tradicional japonés, que como sabemos, mantiene una estrecha relación con la naturaleza, más allá de lo puramente representativo.



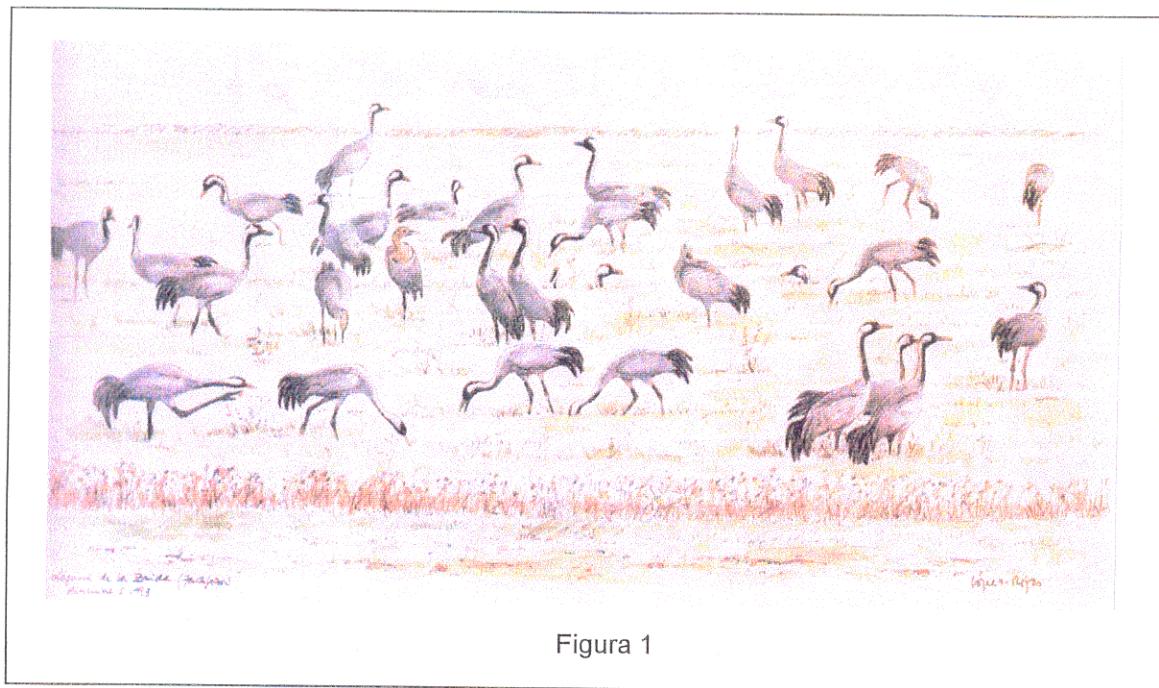
Figura 3

3.6.8.4.2.- Joaquín López Rojas¹³⁵

(Gallocanta, diciembre 1993, y Extremadura, febrero 1994). Nació en Sevilla en 1954. De formación autodidacta, ha trabajado de artista gráfico en la mundialmente famosa Reserva Biológica de Doñana y como Subdirector artístico en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Ahora es responsable de arte y diseño en la Estación biológica de Doñana. Ha pintado la vida natural de Venezuela y Brasil. Vive en Sevilla.

En cuanto a las obras que presenta, éstas son¹³⁶:

- *Grullas en rastros*, Acuarela 28,5x61 cm (figura 1); *Trio de grulla*,. estampa impresa linóleo 43,5 x 42 cm (figura 2). *Grullas en una dehesa*, acuarela 25x 32 cm. (figura 3).



¹³⁵Ibid., p. 185.

¹³⁶Ibid., pp. 10, 29, 41.

El artista, al contrario que en el caso anterior, se centra más en el tema principal, las grullas. Sin embargo, su ejercicio no resulta ser una mera descripción morfológica de las aves, sino un es fuerzo por reflejar la integración de aquellas en unos determi nados entornos.

Queda patente en sus obras, la íntima interrelación, que hay entre el hábitat y el animal, y más en concreto, la dependencia que las grullas tienen de unos espacios naturales (lagunas, zona arbolada o espacios abiertos, con amplios horizontes) en perfecta conservación.



Figura 2



Figura 3

3.6.8.4.3.-Rosalía Martín Franquelo¹³⁷ (Participa en los proyectos “Gallocanta” en diciembre 1993 , y “Extremadura” en abril 1994).

Nació en Cádiz en 1954. Estudió biología y Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. Ha pronunciado diversas conferencias sobre conservación de obras de arte. Trabaja en la estación Biológica de Doñana como especialista en investigación y conservación de mamíferos. Vive en Sevilla.

Sus obras realizadas para este proyecto son¹³⁸:

- *Grullas en Gallocanta*, acuarela 17x25 (figuras 1 y 2); *Chozas en Carneril de los Llanos*, Lápiz, 18x25cm (figura 3); *Mochuelo en las estepas próximas a Belén* Lápiz y acuarela 18x25 cm (figura 4), *Reflejo en el río Almonte*, acuarela 13x35 cm.(figura 5).

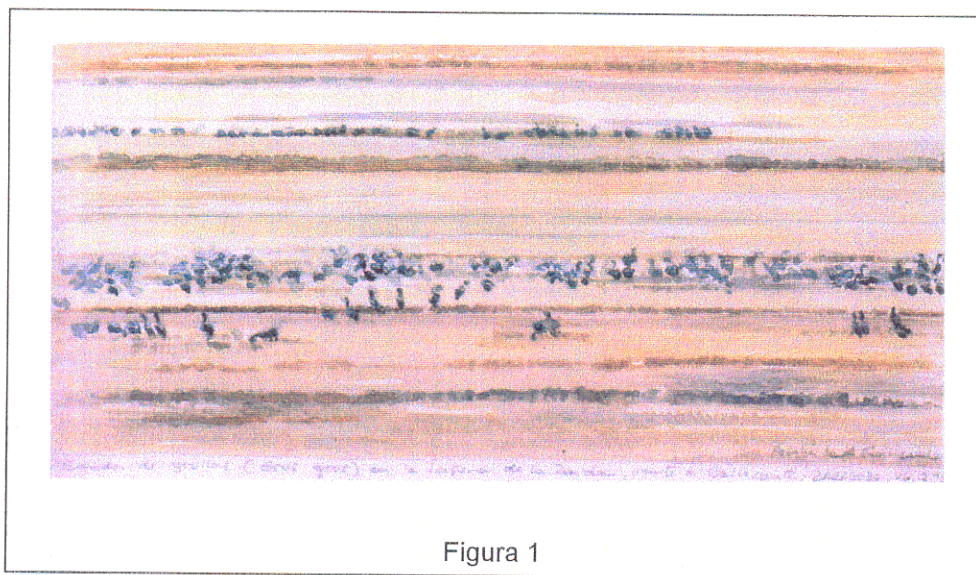


Figura 1

En sus obras se advierte gran variedad de matizaciones del color, siempre encuadradas en tonos poco saturados, que dan a la representación una atmósfera limpia que nos invita a su contemplación con la esperanza de que esa naturaleza sea conservada en toda su pureza.

¹³⁷ Ibid., p. 186.

¹³⁸ Ibid., p. 31, 63, 69, 169.

Su temática es variada y contempla tanto a las grullas en amplios espacios en los que los diferentes planos de profundidad se consiguen casi desde la apariencia abstracta, como las construcciones arquitectónicas perfectamente integradas en el paisaje.



Figura 2



Figura 3

Su obra sobre el mochuelo, delata la otra profesión de Rosalía, la biología, y se asemeja más a las notas de campo tomadas por un científico, que a la obra de un artista con inquietudes plásticas. Es otra forma de entender el proyecto, que está más cerca de la ilustración, y del esquema explicativo.

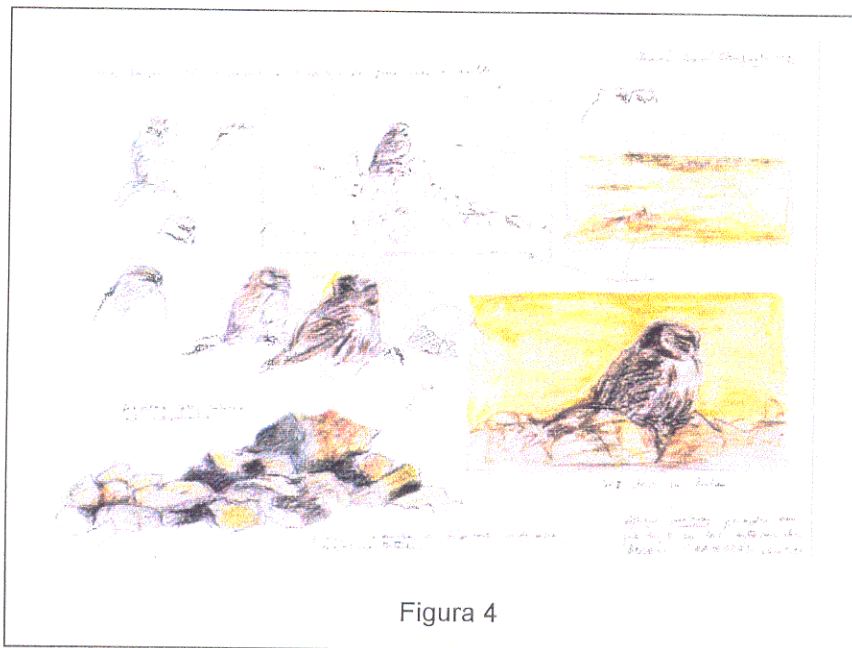


Figura 4

Sin embargo los reflejos del río Almonte, asumen una preocupación plástica mucho más evidente. Unas piedras próximas a la orilla representadas con grandes contrastes lumínicos, se reflejan en el agua, limpia cristalina, inexistente, permitiendo grandes espacios vacíos en la superficie, que el observador asume sin problemas como algo que trasciende del elemento físico representado.

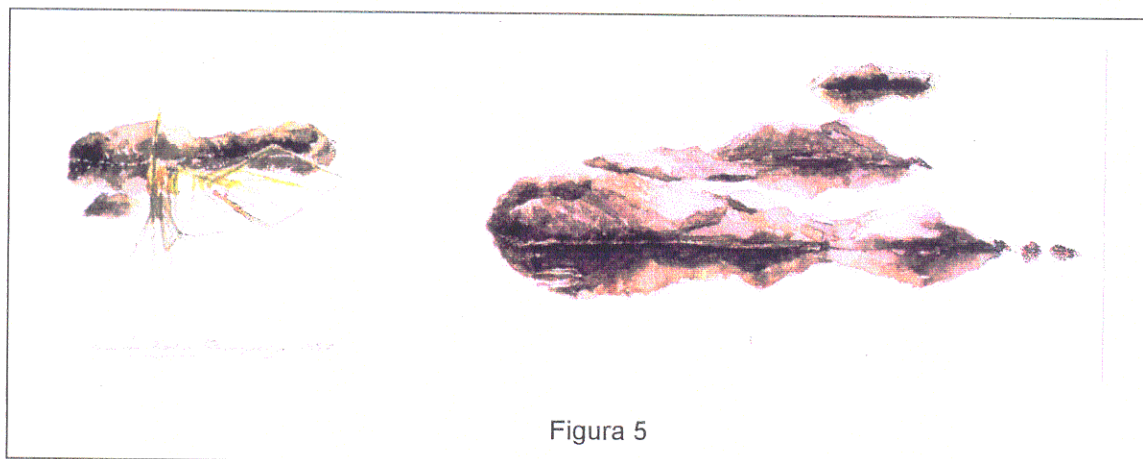
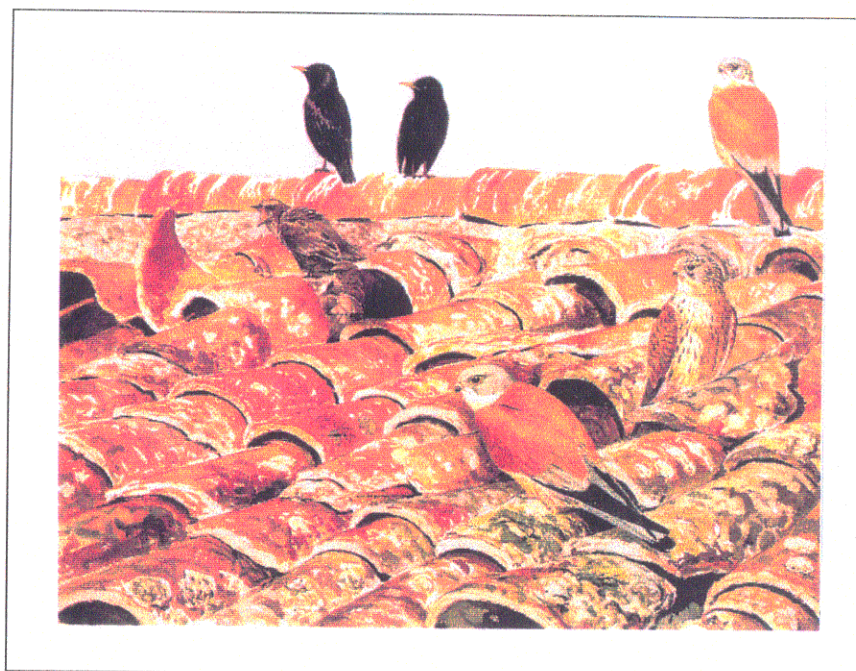


Figura 5

3.6.8.4.4.- Juan Varela Simó ¹³⁹ (Participa en el proyecto Extremadura, entre febrero y abril de 1994).

Nació en España en 1950. Artista autodidacta. Doctor en biología por la Universidad de Madrid. Ha investigado las aves marinas y ha sido director de la Sociedad Española de Ornitología (SEO) desde 1986 a 1992. Dirige la revista de la SEO, La Garcilla. Es autor de una guía de identificación de especies de caza. Ha ilustrado *Todavía vivo* de Joaquín Araújo, y varios libros más. Vive en Pozuelo de Alarcón.



Presenta una obra¹⁴⁰ titulada *Estorninos negros y cernícalos primilla* acuarela 32x40 cm. La escena, se desarrolla en un tejado de una casa de campo, a la cual, hay que suponerle, por el tipo de tejas, el moho que en ellas hay y los pájaros que soporta, una perfecta integración en el medio.

El tejado, nos remite casi simbólicamente, a la presencia del hombre, y las aves, también de forma simbólica al mundo natural, y el diálogo establecido entre ambos símbolos, nos habla de la estrecha relación que en determinados lugares existe entre hombre y naturaleza.

¹³⁹ Ibid., p. 187.

¹⁴⁰ Ibid., p. 144.

Sin embargo parece ser que esta pintura incurre en dos contradicciones.

La primera (anécdota), nos sitúa en la incómoda posición de pensar que la escena es imposible, ya que en un pequeño espacio son incluidos, en estado de reposo, animales que en condiciones normales compiten entre ellos por la supervivencia.

La segunda contradicción observada, (plástica) es el empleo de una técnica ágil y dinámica como la acuarela, para representar una escena estática y poco sugerente en sus espacios, donde cada elemento parece estar congelado, faltar de vida, como posando para la máquina que ha de retratarlo.

Parece que su profesión de biólogo domina la obra, haciendo que esté más preocupado por el detalle anatómico, que por provocar vida a través del "arte", del movimiento del color, del trazo, la composición, el gesto ...

En cuanto al resto de los pintores, destacaremos simplemente, la amplia gama de técnicas, temas y tendencias que exhiben, siempre con la idea común de reflejar la naturaleza desde una perspectiva amable, interrelacionada en sus partes, y digna de ser conservada.

La técnica predominante es la acuarela, pero a ésta hay que sumar, tintas, acrílicos, óleo, pastel, grabado en linóleo, lápiz, aguafuertes, resina alquídica, técnicas mixtas, gouache, carboncillo ..., las temáticas varían desde la representación de aves como las grullas, abubillas, tarabillas, alcandones, urracas, vencejos, cernícalos, cigüeñas..., otros animales como insectos, anfibios, reptiles, toros, jabalíes, nutrias etc..., paisajes de todo tipo, personas del campo en sus quehaceres habituales, árboles, flores, rocas, construcción rural, y un largo etcétera de motivos, que describen el entorno desde todos los ángulos posibles para dar con el conjunto una visión lo más completa de una realidad, a partir de lo que no deja de ser una "excusa" *"Las grullas vuelan a Extremadura"*.

3.7.- CONCLUSIONES

- En La actualidad es posible advertir en los diferentes procedimientos creativos algunas conexiones con el mundo de la naturaleza, superándose la mera descripción de la misma.
- Algunas formas de creación, han desafiado al paso del tiempo, como el dibujo, la pintura, la escultura entre otras, siendo actualizadas permanentemente y pudiendo, o no, adquirir significaciones "ecológicas". Otras formas, como el batik, o el kilin, mantienen vigencia en la actualidad y son sus valores tradicionales de compromiso con la naturaleza y de técnicas de fabricación, los que les dan un sentido ecológico tanto en el pasado como en el presente.

Por otra parte hay que destacar nuevas aportaciones en el terreno de las posibilidades creativas, que vienen de la mano de las nuevas tecnologías, como la fotografía o los medios audiovisuales y que pueden optar por ocuparse de la "temática" ecologista entre otras.

- La procedencia del sentido ecológico de una obra también puede venir dado:
 - Por la elección de un procedimiento creativo concreto.
 - Por la iniciativa del artista, que podrá utilizar indistintamente uno u otro procedimiento.
 - Por estar inmerso en un proyecto de ideología ecologista.
- El test realizado al dibujo de ilustración nos aporta las siguientes ideas:
 - Algunas de sus características son extrapolables a otros procedimientos que puedan tener en algún momento función divulgativa, comunicativa, expresiva, crítica, pedagógica, representativa....
 - La ecología en la creación es algo más que un tema, ya que engloba muchas actitudes, perspectivas, temáticas específicas.

- Las actitudes pueden ser positivas, negativas, predictivas, futuristas, demostrativas, morales
 - Las perspectivas pueden ir desde lo artístico, lo temporal, lo comparativo o lo filosófico, etc. y las temáticas específicas como la energía nuclear, los residuos, el medio urbano, las energías alternativas, el consumismo, la agresión directa al entorno, la contaminación de todo tipo, ...
 - Es posible ofrecer las propuestas haciendo referencia a la historia del arte, a la cultura colectiva, siendo o pretendiendo ser gracioso, trágico, corrosivo, esquemático, jeroglífico, ocurrente, simbólico, cómico, descriptivo, profético, artístico, político, sencillo, complejo, directo, pedagógico unitario o compuesto, formando series, irónico, exagerado, globalizador, parcial, o impactante, absurdo, sereno, agresivo
- Del test extraemos que es muy importante la función divulgativa y comunicativa, que la mera articulación y construcción de la obra no es suficiente.
 - Que la obra plástica, acompañada o no de un texto no es redundante. Pudiendo ser necesario el texto para la obra o en la misma obra y también puede ser decisivo el gesto visual para el mejor entendimiento de aquéllo que se verbaliza.
 - Cuando la creación se hace eco de la ecología advertimos en ella algunas de las cuestiones de las que ya habíamos hablado al estudiar algunas culturas del pasado.
 - Se entiende como punto de partida que es necesario proteger a la naturaleza, sobre todo de nosotros mismos.
 - La necesidad lo es en el terreno físico, aquéllo que tiene que ver con nuestra supervivencia, y en el terreno moral.
 - La naturaleza en su conjunto es sacralizada, a través del mito, o de la ciencia.
 - Se pueden utilizar materiales extraídos directamente de la naturaleza, bien modificándolos y articulándolos, o bien dejándolos en su estado puro intentando que por sí solos constituyan la obra extrayéndoles sus características y otorgándoles algún tipo de simbolismo.

- Sublimación de elementos clásicos y simbolización de los mismos, como algunos animales, árboles, accidentes, geográficos, fenómenos naturales, y cosmológicos como puede ser el caso del Sol.
- Conceptualización de elementos tradicionalmente idealizados como el fuego, el aire, el agua o la tierra.
- Empleo en ocasiones de magnitudes gigantescas.
- Atención a lo procesual, asociando esta característica tanto a lo natural como a lo artístico.
- Discurso sobre la cotidianidad.
- Preferencia por el contrato directo con el medio natural.
- Intención de proximidad a lo real (lo más real es la realidad).
- Gusto por la singularidad de la obra.
- Alusiones a nuestro papel en el conjunto del Universo.
- Referencias a la sexualidad y a la fertilidad.
- Selección de los procedimientos artísticos pero sin apego a uno sólo que desestimase la eficacia de los demás. Esto permite gran variedad de formas y recursos.
- Se pone por delante la funcionalidad de la obra en su sentido práctico, pedagógico, comunicativo, concienciador, o como forma de conocimiento, que en su sentido mercantil o como producto e consumo.
- La mala gestión de los recursos profetizaba en otros tiempos un futuro caótico y desolador que vendría de la mano de los dioses en forma de castigo. En la actualidad esta idea permanece ahora entendida desde la perspectiva de nuestras nuevas mitologías.
- Algunos artistas adoptan estéticas primitivas para crear sus mensajes ecológicos.
- El arte de acción puede tener en algunos casos referentes históricos y rituales.

CAPÍTULO IV

DE LA ECOLOGÍA EN LA LEGISLACIÓN

4.1.- CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN.

Tanto la obra de arte como la obra de la naturaleza son susceptibles de ser degradadas a través del paso del tiempo, los agentes atmosféricos, climáticos, o la mala gestión de los recursos por parte del hombre.

El campo de la conservación y la restauración es perfectamente consciente de esta realidad y, además de articular fórmulas concretas de carácter técnico para reparar cualquier tipo de desperfecto, se ve obligado a elaborar una serie de normas técnico jurídicas que sancionen los límites en que se entiende la conservación, ya sea con carácter preventivo o como intervención restauradora de carácter activo.

4.1.1.- Carta del restauro.

En este sentido cabe citar el documento denominado *Carta del Restauro* elaborado en 1931 en Italia como el primer intento por establecer unas normas generales de aplicación para cualquier restauración.

Aquellas normas tenían su aplicación incluso en el campo de la pintura y de la escultura, pero desgraciadamente la *Carta del Restauro* nunca tuvo fuerza de Ley lo que la convertía en un documento de escasa repercusión.

Posteriormente, en 1972, la necesidad de disponer de una legislación clara y coherente sobre la manera de actuar sobre el patrimonio artístico se vio reflejada en la *Carta del Restauro, 1972* que determina en sus primeros artículos cual es concretamente su campo de acción, el objeto sobre el que normalizar¹.

¹ Posteriormente a 1972 no encontramos ninguna modificación de la *Carta del Restauro*, sin embargo no se puede olvidar que en 1987 se redacta una carta denominada *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración* que nace con la intención de renovar y en parte sustituir a aquella.

La comparación entre ambos documentos nos revela que la de 1987 no añade datos significativos en torno a la fusión de los conceptos arte y entorno, es por eso y por el carácter precursor de la Carta del Restauro de 1972 por lo que nuestro análisis está basado en ésta.

"Art. 1.- Todas las obras de arte de cualquier época, en la acepción más amplia, que va desde los monumentos arquitectónicos hasta los de pintura y escultura, incluso fragmentados y desde el hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares y del arte contemporáneo, a cualquier persona u organismo a que pertenezcan, a efectos de su salvaguardia y restauración, son objeto de las presentes instrucciones que toman el nombre de Carta del Restauo 1972".

Como se observará en el artículo segundo se matiza o amplía el objeto de trabajo, dando lugar a la inclusión de un tipo de obra muy directamente relacionada con el mundo natural (los parques y jardines) que evidentemente son una de las manifestaciones que mejor enlazan el campo de la naturaleza y el del arte.

"Art. 2.- Además de las obras mencionadas en el artículo precedente, quedan asimiladas a éstas, para asegurar su salvaguardia y restauración, los conjuntos de edificios de interés monumental, histórico o ambiental, particularmente los centros históricos; las colecciones artísticas y las decoraciones conservadas en su disposición tradicional; los jardines y los parques que se consideren de especial importancia."

Este documento pretende resolver los problemas de efectividad que la Carta de 1931 había tenido, implicando directamente a instituciones públicas como el Ministerio de Instrucción Pública o el Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes, Italianos, en su artículo 5º.

Esta carta es consciente del efecto que el entorno y las condiciones ambientales ejercen sobre la obra y así queda reflejado, fundamentalmente, en los artículo 6º y 10º, como veremos a continuación:

El artículo sexto, prohíbe, entre otras cuestiones, en su apartado 4º, la alteración de las condiciones accesorias o ambientales en que la obra haya llegado hasta nuestros días, ya sea conjunto monumental, ambiental, conjunto decorativo, jardín, parque, etc.

Me permitiré poner algún ejemplo perteneciente al contexto español:

El Palacio Real de Madrid, del siglo XVIII, quedaría totalmente desnaturalizado si le fuesen arrebatados los jardines que lo rodean. Más claramente aún, este fenómeno será apreciable en el Palacio Real de San Ildefonso, donde los jardines, junto con las fuentes, forman algo más que un entorno para el palacio: más bien es una parte inseparable de aquél. También entiendo como entorno del palacio, la sierra boscosa de Segovia, que nutre de agua a las fuentes del palacio y que acompaña y opone a su salvajismo la doméstica presencia de los jardines reales.

Parecido fenómeno de convivencia entre el acontecimiento arquitectónico y el acontecimiento de la naturaleza más o menos controlada nos encontraríamos en Aranjuez, en el Palacio Real y la Casita del Labrador situada en el Jardín del Príncipe.

Este resulta ser un buen ejemplo de cómo la obra de arte de la naturaleza es puesta al servicio del poder.

Si continuásemos recorriendo los Reales Sitios nos encontraríamos con el Palacio Real de la Almudaina, el Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, etc., todos ellos instalados en lugares donde bien jardines, ríos o el mar ponen de manifiesto la presencia de la naturaleza.

Por supuesto no se pueden olvidar dos lugares como son el Palacio del Pardo y la Zarzuela, en los que la protección del parque supone la protección de su propia esencia, y el Palacio de Riofrío (obra de Isabel de Farnesio en el siglo XVIII) construido como grandioso pabellón de caza más que como residencia estable, uso al que en escasas ocasiones fue sometido. El bosque que lo rodea es esencial para el sentido del palacio y está compuesto por encinas, álamos, fresnos, monte bajo, etc., que da cobijo a una amplia fauna, que vive en libertad.

Este extraordinario conjunto natural segoviano había de ser conservado, en nuestra opinión, por sí mismo, pero no está mal que unas normas que pretendan proteger la integridad de una edificación lo entiendan como imprescindible y ésto resulta ser un dato más, nunca despreciable, que se dirige hacia la protección de un entorno natural.

Por otra parte, el artículo 10 dice:

“Art. 10.- Las medidas encaminadas a preservar de los agentes contaminantes o de las variaciones atmosféricas, térmicas o higrométricas, las obras a que se refieren los artículos 1, 2 y 3, no deberán ser tales que alteren sensiblemente el aspecto de la materia y el color de las superficies, o que exijan modificaciones substanciales y permanentes del ambiente en que las obras se han transmitido históricamente ...”.

Pone de manifiesto una realidad que relaciona en alguna medida un tema básico para la ecología con el campo del arte. Nos referimos a la contaminación.

Ejemplos en los que la restauración ha de emplear sus recursos a fondo por culpa de la destrucción de nuestro medio ambiente hay muchísimos, sobre todo en el campo de la arquitectura, pero también los podemos encontrar en la pintura, siendo uno de los ejemplos más conocidos el de la restauración de las

obras de Velázquez *Las Hilanderas* y *Las Meninas*, resultando sorprendente la nueva visión que tenemos de ella una vez despojada de las capas de suciedad que la enrarecida atmósfera de Madrid había depositado en su superficie.

A los agentes contaminantes, las variaciones atmosféricas, térmicas o higrométricas a las que se refiere el artículo 10 habrá que añadir otras como los insectos xilófagos, las palomas y las cigüeñas, el propio paso del tiempo, la calidad de los materiales, etc., ... Así, por ejemplo, sólo en el tejado de la Catedral de León anidan anualmente un centenar de cigüeñas que colaboran en gran medida al desperfecto de gran parte de los elementos decorativos del exterior del edificio. Otros seres, tan comunes y abundantes como las palomas, producen grandes estragos en iglesias, catedrales, etc., atacando de forma muy destacable a las delicadas vidrieras.

Y la calidad de los materiales se convierte en un importantísimo factor que contribuye a deterioro de las edificaciones, como en el caso de la Catedral de Burgos, cuyas piedras proceden de Hontoria, que es una población cercana a la capital y cuyas canteras producen una piedra caliza fósil sencilla de trabajar pero al mismo tiempo muy vulnerable a los agentes químicos contaminantes que se depositan en la Catedral en grandes cantidades procedentes de las fábricas cercanas y que encuentran en las nieblas de la ciudad un perfecto transmisor y activador de sus malignos efectos.

Francisco Jurado, arquitecto director de las obras de restauración del acueducto de Segovia, y que está documentando con gran detalle y ayudado de soporte informático las características de esta singular construcción, encuentra en el frío, los hongos, los excrementos de los pájaros y la contaminación tanto atmosférica como acústica, las bases de la destrucción del acueducto, que según **Geza Alföldy**² queda de manifiesto a través de síntomas como arenización, fracturas, descamaciones, etc.

El llamado "mal de la piedra", producido en gran parte por los agentes contaminantes, deja su huella en obras tan prestigiosas como las Catedrales de Burgos, León, Astorga, etc., y son los mismos agentes quienes se encargan de alterar fatalmente el estado de partes de estos edificios como las vidrieras³.

² Geza Alföldy.- Prestigioso epigrafista alemán que puso en 1992 la voz de alarma sobre el estado del acueducto cuando realizaba en él algunos estudios de inscripciones.

³ Cf. En "Blanco y Negro", del 7-1-1996 p. 31 (sobre la restauración de vidrieras) "El procedimiento empleado empieza por limpiar y fijar las grisallas (sales metálico-minerales con que se pinta el vidrio). La suciedad y la corrosión son las que desaparecen con una técnica de limpieza en seco que termina con la superposición exterior de acristalamiento isotérmico. Es una técnica la más solvente de cuantas se conocen. El maestro de Luis García Zurdo había formado una escuela de alta especialidad sobre los trabajos y dirección de las catedrales de Naumburgo, Ausburgo y Ratisbona.

Estos serían los factores principales de la destrucción de las vidrieras:

- 1º.- La propia composición de vidrio, blando y fundido a baja temperatura. Algunos de sus componentes (como el potasio y el calcio) son vulnerables a la contaminación.
- 2º.- Los agentes atmosféricos (el agua, como mayor enemigo de las vidrieras medievales), que ataca los iones alcalinos del potasio y el calcio.
- 3º.- Reacción química: Si el agua se une al dióxido de azufre (que está en la atmósfera siempre) reproduce al ácido sulfúrico, el componente que en realidad convierte los iones de hidrógeno del agua en más dañinos todavía.

Por otra parte el mismo artículo 10º se refiere a la restauración como un trabajo que no ha de transformar substancialmente las cualidades de los objetos de trabajo, y en este sentido cabe citar las observaciones de **Pedro Navascués**⁴ quien advierte que en León no existe un archivo de documentación exhaustiva sobre su Catedral, y nunca se ha medido el daño que provocan la contaminación y los ruidos. Navascués advierte que no siempre se elige a los mejores profesionales para realizar los trabajos de restauración y apunta a algunos ejemplos, como el de Santa María de Coca (Segovia) que es una iglesia gótica y cuyo interior, según él, ha sido tratado como si fuera una sucursal de la Caja de Ahorros.

Otro ejemplo es el Teatro Romano de Sagunto donde se forraron de mármol blanco las gradas, hecho que a su parecer no se hubiera permitido en ningún país tercermundista o el ejemplo de San Francisco (Úbeda) al que se le incorporan acristalamientos y elementos mecánicos que descomponen en gran medida la esencia de su estructura.

Josef Oberbeger murió en 1994 pero su escuela ha quedado reflejada en el Centro Franz Mayer, de Múnich, que colaboró en esas mismas catedrales y en otros muchos templos históricos.

Con más de un siglo de experiencia toda intervención en vidrieras medievales pasa por su metodología, aceptada por le Corpus Vitrearum Medii-Aedi, el organismo internacional que controla las intervenciones en vidrieras históricas”.

⁴ Pedro Navascués (Catedrático de Historia del Arte en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid). Citado en "Blanco y Negro", 24 de diciembre de 1994, p. 66.

4.1.2.- La Carta de Atenas.

Este documento parte de los principios de urbanismo establecidos en la Asamblea de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna celebrada en Atenas en 1933.

La Carta de Atenas apareció por primera vez en 1941 en París y de forma anónima, sin embargo en 1957 fue reeditada por "Les editions de minult" bajo el nombre del conocido arquitecto francés Le Corbusier.

En el primer punto de las Generalidades se advierte que existen unos principios individuales y colectivos que son quienes rigen la personalidad humana y estos principios psicológicos y biológicos sufrirán sin lugar a duda la influencia del medio.

También dice que además de la situación económica y la política, la geográfica y la topográfica son determinantes para una cultura y habrá que tener en cuenta "... *la naturaleza de los elementos, agua y tierra, de la naturaleza, del suelo, del clima ...*".

Además de las generalidades el documento se organiza en torno a dos grandes apartados:

II.- Estado actual de las ciudades. Críticas y remedios.

III.- Conclusiones.

Extraeremos del apartado II aquellos argumentos que tengan en consideración la calidad del medio ambiente.

A) Vivienda.

a) Observaciones.

En el artículo 9 se denuncia el exceso de población que se concentra en los centros históricos y en las zonas de expansión industrial, lo cual conduce a la realidad planteada en el punto 10, que hace referencia las malas condiciones de habitabilidad que aquella realidad (del punto 9) expresaba.

Además, la especulación económica ejercida sobre el suelo se traduce en escasez de superficies verdes disponibles, lo cual agrava el problema.

El artículo 11 advierte que la destrucción de las superficies verdes que sirven de límite a las ciudades trae consigo el alejamiento de los elementos

naturales y ésto a su vez repercute en la disminución del factor higiénico necesario para el entorno ciudadano.

En el artículo 13 se detecta la presencia de gases industriales y otros agentes perjudiciales, concentrados precisamente en aquellos espacios que son más abundantemente poblados; y el siguiente punto opone a estos lugares aquellos en los que habitan los ciudadanos mejor acomodados económicamente cuya densidad de población es muy inferior, la distancia a los centros industriales es mayor y la naturaleza es mucho más próxima. Obviamente, de estas condiciones ideales se beneficia un escaso número de ciudadanos.

El artículo 16, advierte del ruido, polvo y gases presentes en aquellas edificaciones cercanas a las principales vías de comunicación de las grandes ciudades.

Estas problemáticas expresadas encuentran soluciones en los artículos 23 - 29 bajo el título : *"Lo que es necesario exigir"*.

Los lugares de esparcimiento resultan ser un apartado importantísimo en este documento y fundamentalmente se detectan dos problemas en relación a ellos: Uno expresado en el artículo 30 que denuncia la escasez de lugares de esparcimiento y el otro en el artículo 34 que hace referencia a la mala comunicación que poseen.

Las exigencias que pretenden resolver estos problemas quedan enunciadas en los artículos 35 - 40, a los que sigue el abordaje de la problemática del trabajo.

Destaca en este sentido el artículo 42 que viene a decir que existen grandes distancias entre los lugares de vivienda y los de trabajo, lo cual obliga a grandes recorridos.

Esto anuncia un problema de desplazamiento obligado y por ello una repercusión obvia en el medio ambiente.

Es curioso que en el artículo 47, que pretende resolver una problemática relacionada con el espacio destinado al trabajo, podamos leer: *"Las zonas industriales deben ser independientes de las de residencia, y separadas unas de otras por una zona verde"*.

Esta media parece incompatible con la del artículo 42 ya que si se organizan los espacios de esta manera las distancias habrán de ser obligatoriamente considerables.

En este resumen de la *Carta de Atenas* destacaremos del tercer apartado "Conclusiones" dos artículos:

- 71.- Donde se dice que las ciudades actuales ofrecen una imagen caótica y que no responden a las necesidades biológicas y psicológicas de sus habitantes y el 79 que prácticamente resume el espíritu del documento y que dice:
- 79.- *"El ciclo de las funciones cotidianas: vivir, trabajar, recrearse (recuperarse) será regulado por el urbanismo dentro de la más estricta economía del tiempo, considerándose la vivienda como el verdadero centro de las preocupaciones urbanísticas y el punto de referencia de todas las medidas"*.

Como vemos el medio ambiente es una preocupación constante en la arquitectura y esto queda también plasmado en otro documento al que nos referimos a continuación:

4.1.3.- Carta internacional sobre la conservación y la restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico-Artísticos. (Carta de Venecia).

(Adoptada por el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos. Venecia, mayo 1964).

El documento se abre con las siguientes palabras:

"Cargadas de un mensaje espiritual del pasado, las obras monumentales de los pueblos continúan siendo en la vida presente el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de la unidad de los valores humanos, los considera como un patrimonio común, y de cara a las generaciones futuras se reconoce solidariamente responsable de su salvaguardia. Debe transmitirlos en toda su riqueza de autenticidad".

De este documento, destacaremos su artículo 13 por su directa sensibilización con el tema que nos ocupa, y dice así:

"Artículo 13.- Los añadidos no deben ser tolerados en tanto que no respeten todas las partes interesantes del edificio, su trazado tradicional, el equilibrio de su composición y sus relaciones con el medio ambiente".

4.1.4.- Carta de Florencia 1981. (Carta de los jardines históricos).

Esta carta fue redactada por le Comité Internacional de Jardines Históricos, ICOMOS - IFLA, reunido en Florencia el 21 de mayo de 1981, y la intención de este documento es completar la *Carta de Venecia*.

Esta carta nos interesa especialmente, ya que en ella se unifica en el objeto de su estudio, es decir en el jardín histórico, el concepto de naturaleza viva y el de monumento o creación humana.

Se advierte en el Capítulo II un aspecto de la conservación de estos monumentos muy importante que la diferencia de la conservación de otros objetos: este es, la necesidad de un mantenimiento no solo de características técnicas muy específicas sino también permanente continuado y cíclico.

La siguiente selección de artículos pretende subrayar la idea expresada de fusión entre arte (entendido desde perspectivas de fabricación humanas) y naturaleza y también aportar algunas peculiaridades importantes en torno a las características de los jardines históricos.

Artículo 1º.- Un jardín histórico es una composición arquitectónica y vegetal que desde el punto de vista histórico o artístico presenta un interés público. Como tal es considerado como un monumento.

Artículo 2º.- El jardín histórico es una composición de arquitectura, cuyo material es principalmente vegetal, por consiguiente vivo y como tal susceptible de deterioro y renovación.

Su aspecto resulta, así, de un equilibrio perpetuo, en el discurrir cíclico de las estaciones, entre el desarrollo y el deterioro de la naturaleza y la voluntad de arte y artificio que tiende a conservar perennemente su estado.

Artículo 3º.- Como monumento el jardín histórico debe ser salvaguardado según el espíritu de la Carta de Venecia. Sin embargo, como monumento viviente, su salvaguardia requiere normas específicas, que constituyen el objeto de la presente Carta.

Artículo 5º.- Expresión de la estrecha relación entre la civilización y la naturaleza, lugar de placer, apto para la meditación o el ensueño, el jardín adquiere así el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo, un "paraíso" en el sentido etimológico del término, pero que es testimonio de una cultura, de un estilo, de una época y esencialmente de la originalidad de un creador.

Artículo 6º.- La denominación de jardín histórico se aplica tanto a los jardines modestos como los parques organizados o paisajísticos.

Artículo 7º.- Independientemente de que esté ligado o no a un edificio, del que constituye entonces su complemento inseparable, el jardín histórico no puede ser separado de su entorno ambiental, urbano o rural, artificial o natural.

Artículo 14º.- El jardín histórico deberá ser conservado en un entorno ambiental apropiado. Toda modificación del ambiente físico que pueda ser perjudicial para el equilibrio ecológico debe ser proscrita. Estas medidas se refieren al conjunto de las infraestructuras, tanto internas como externas (canalizaciones, sistemas de irrigación, caminos, aparcamientos, sistemas de vigilancia, de cultivo, etc.).

4.1.5.- Recomendación relativa a la protección de la belleza y del carácter de los lugares y paisajes.

Esta recomendación fue aprobada por la UNESCO en su 31ª sesión plenaria el 11 de diciembre de 1962 y resulta interesante para nuestro estudio en tanto que es un espacio más en el que se equipara la importancia y se relaciona de forma inequívoca la obra de la naturaleza y la obra humana, y porque el deterioro de ambas creaciones es entendido como un empobrecimiento y un peligro.

Los artículos 1º y 2º definen el objeto de su trabajo expresándolo de la siguiente manera:

“Artículo 1º.- A los efectos de la presente recomendación se entiende por protección de la belleza y el carácter de los lugares y paisajes, la preservación y, cuando sea posible, la restitución, del aspecto de los lugares y paisajes naturales, rurales o urbanos debidos a la naturaleza o a la mano del hombre que ofrecen un interés cultural o estético o que constituyen medios naturales de característicos.

Artículo 2º.- Las disposiciones de la presente recomendación tienen además por objeto completar las medidas de protección de la naturaleza.”

Las medidas recomendadas para la protección de lugares y paisajes se expresan a partir del artículo 12 y suponen los siguientes métodos:

- a) control general de las autoridades competentes.
- b) imposición de servidumbres en los planes de urbanización, y en los planes de ordenación en todos los ámbitos: regionales, rurales y urbanos.

- c) Clasificación "por zonas" de los paisajes extensos.
- d) Clasificación de lugares de interés aislados.
- e) Creación y conservación de reservas naturales y parques nacionales.
- f) Adquisición de lugares de interés por las colectividades públicas.

No obstante, y al margen de fórmulas legislativas, nos resultan de especial interés las consideraciones previas que se hacen en esta recomendación, siendo en ellas donde mejor se aprecia el verdadero espíritu que moviliza a este trabajo, por lo que las presentamos a continuación:

"Considerando que, en todas las épocas, la acción del hombre ha causado a veces daño a la belleza y al carácter de lugares y paisajes que constituyen el ambiente natural de su existencia, empobreciendo de esta suerte el patrimonio cultural y estético e incluso vital de regiones enteras en todas las partes del mundo.

Considerando que con el cultivo de nuevas tierras, el desenvolvimiento anárquico de los centros urbanos, la ejecución de grandes obras y la realización de vastos planes de organización e instalación industrial y comercial, las civilizaciones modernas han acelerado este fenómeno que hasta el pasado siglo había sido relativamente lento.

Considerando que este fenómeno tiene repercusiones no sólo en el valor estético de los lugares y paisajes naturales o creados por el hombre sin también en el interés cultural y científico que ofrece la vida salvaje.

Considerando que por su belleza y carácter, la protección de paisajes y lugares definidos en la presente recomendación es necesaria para la vida del hombre, para el que son un poderoso regenerador físico, moral y espiritual y contribuyen a la vida artística y cultural de los pueblos como lo muestran muchos ejemplos universalmente conocidos.

Considerando además que los lugares y paisajes constituyen un factor importante de la vida económica y social de muchos países, así como un elemento importante de las condiciones de higiene de sus habitantes.

Reconociendo, sin embargo, que conviene tener en cuenta las necesidades de la vida colectiva, su evolución y el rápido avance del progreso técnico.

Considerando, en consecuencia que es sumamente oportuno y urgente estudiar y adoptar las medidas necesarias para proteger la belleza y el carácter de los lugares y paisajes dondequiera y siempre que sea aún posible."

4.1.6.- Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural.

Este documento fue aprobado en Conferencia General de la UNESCO en su decimoséptima reunión, en París, el 16 de noviembre de 1972 y entró en vigor el 17 de diciembre de 1975. España se adhiere a esta convención tardíamente el 4 de mayo de 1982 y países como Bangladesh, Benin, Burundi, Camerún, Colombia, República Popular China, Filipinas o Jamaica entre otros lo harían poco tiempo después.

Los bienes considerados patrimonio cultural o natural protegidos por ésta convención son aquellos que tienen carácter universal desde el punto de vista histórico, artístico, científico o estético.

Incluimos la mención de este documento por entender que en el se da un importante grado de interrelación de las realidades artísticas y las naturales⁵. No sólo se pretende con esta convención proteger el patrimonio cultural por una parte y por otra de manera independiente el patrimonio natural de la humanidad sino que se entiende que algunas veces el uno y el otro forman una única realidad, que el trastorno de uno de ellos efectúa indiscutiblemente al otro, y que el problema de la conservación si bien en ocasiones está localizado geográficamente, en otras trasciende de las fronteras apreciándose como una realidad de carácter universal.

⁵ Un artículo de José Castillo Ruiz en el número 16 del Boletín del Patrimonio Histórico Andaluz, titulado *Hacia una nueva definición del Patrimonio Histórico, Reflexiones sobre el documento "Bases para una carta sobre el Patrimonio y Desarrollo en Andalucía"*, en el que se plantea la ampliación del concepto de Patrimonio también asocia de manera clara e inequívoca a las realidades naturales y a las construidas por la mano del hombre. Incluso va más lejos.

En el artículo 1º del documento, se define al Patrimonio de la siguiente manera: *"El Patrimonio de los andaluces es el conjunto de los elementos naturales o culturales, materiales o inmateriales, heredados de sus antepasados o creados en el presente en el que los andaluces reconocen sus señas de identidad y que ha de ser transmitido a las generaciones venideras acrecentado y mejorado"*.

La base sobre la que se articula la autenticidad de esta definición puede ser el propio territorio, tomado este con características de monumento y es clasificado para su más fácil gestión en torno a cuatro unidades que son: el litoral, vega y campiña, las zonas montañosas y la Andalucía urbana.

Así se expresan estas ideas en algunas de las consideraciones iniciales de la convención:

Constatando que el patrimonio cultural y el patrimonio natural están cada vez más amenazados de destrucción, no sólo por las causas tradicionales de deterioro sino también por la evolución de la vida social y económica que las agrava con fenómenos de alteración o destrucción aún más temibles.

Considerando que el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo.

Considerando que ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera.

Considerando que, ante la amplitud y la gravedad de los nuevos peligros que les amenazan incumbe a la colectividad internacional entera participar en la protección del patrimonio cultural y natural de valor universal excepcional prestando una asistencia colectiva que sin reemplazar la acción del Estado interesado la complete eficazmente”.

También encontramos el espíritu de interrelación entre arte y naturaleza en algunas de las definiciones del patrimonio cultural y natural, sobre todo en el artículo 1º referente al patrimonio cultural.

“Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les den un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o del ciencia.

Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico”.

Por otra parte, nos resulta revelador del espíritu del documento y que no hace otra cosa que apoyar ideas antes expresadas, el especial énfasis que se pone también en el artículo 2º relativo a la definición del patrimonio natural por asociar a este no sólo valores de tipo científico sino también de tipo estético.

La convención detalla también otros aspectos de corte técnico y legislativo que no detallaremos pero de los que extraemos una conclusión importante: no se trata de un mero análisis de la realidad, ni de una recomendación sino de un documento de repercusión internacional y que con tono de exigencia pide a los Estados miembros un serio compromiso de reflexión de concienciación

ante graves problemáticas y les aporta una fórmula concreta de actuación para combatir el deterioro de aquellos elementos que son el objeto de su estudio.

4.1.7.- Conclusiones del coloquio sobre la preservación de los centros históricos ante el crecimiento de las ciudades contemporáneas.
(UNESCO/PNUD, Quito, Ecuador 1977).

Este documento advierte, de una forma muy concreta, de la relación existente entre la conservación de los centros históricos y la del hábitat en el que nos encontramos.

Su segundo apartado, en el que plantea la situación actual, comienza de la siguiente manera:

“El coloquio, frente a los problemas que afectan a los centros históricos de América Latina y, particularmente, de la región Andina, considera que los problemas de la sociedad latinoamericana contemporánea, inherentes a sus estructuras socioeconómicas, repercuten sobre las ciudades y en particular los centros históricos produciendo, junto con otros fenómenos:

Procesos de inmigración masiva desde las zonas rurales.

Fuerte movilidad y segregación social con alternativas de hacinamiento y abandono de estas áreas, que se manifiestan en:

Progresiva obsolescencia física y funcional de los inmuebles. Conflicto entre las estructuras y dimensión de las vías públicas y las de los nuevos sistemas de transporte.

Realización de obras públicas inadecuadas.

Inmoderada expansión de las actividades terciarias.

Todo lo cual crea una destrucción de la calidad del hábitat y la ruptura de la armónica relación de los hombres entre sí con el medio ambiente”.

Evidentemente, esta falta de armonía entre el hombre y el medio ambiente produce no sólo una incomodidad para aquél sino una degradación, a veces irreversible, de éste.

Destacamos de entre todas las conclusiones la que aparece en el punto cuarto del apartado tercero cuyo título es: *Hacia una política de conservación integral de los centros históricos.*

Punto cuarto: "La reformulación de la legislación vigente para la preservación de los Centros Históricos debe tomar en cuenta las medidas tendentes a incrementar el poder de decisión de los organismos calificados capaces de permitir no sólo la preservación del Centro Histórico sino también el control de las modificaciones del entorno urbano y natural".

4.1.8.- Convención de Ramsar.

Esta Convención está fechada el 2 de febrero de 1975 y como otras ya expuestas tiene carácter internacional, tanto en el asunto del que trata como en lo referente a los miembros a los que pretende implicar. Estos serían cualquiera de los países pertenecientes a la Organización de las Naciones Unidas o de alguna de sus instituciones especializadas o de la Agencia Internacional de la Energía Atómica o cualquiera que se adhiera al Estatuto del Tribunal Internacional de Justicia, como se indica en su artículo 9º.

La consistencia del documento se acrecienta al tener como "Depositario" a la UNESCO.

En esta Convención se detectan claros contenidos ecologistas, como son la relación hombre - naturaleza, el carácter globalizador de las problemáticas detectadas (en este caso centradas en la importancia de los humedales) y la necesidad de dar respuesta rápida y firme a algunos desajustes detectados.

Las consideraciones iniciales que a continuación transcribimos explican esto con claridad.

"Reconociendo la interdependencia del hombre y de su medio ambiente.

Considerando las funciones ecológicas fundamentales de los humedales en su calidad de reguladores de los regímenes acuáticos y en tanto que hábitats de una fauna y flora característica y, particularmente de las aves acuáticas.

Convencidos de que los humedales constituyen un recurso de gran valor económico, cultural, científico y recreativo, cuya pérdida será irreparable.

Deseosos de poner freno, en la actualidad y en el futuro, a las progresivas intrusiones sobre estas zonas húmedas, impidiendo su pérdida.

Reconociendo que las aves acuáticas, en sus migraciones estacionales, pueden atravesar las fronteras y, en consecuencia, deben ser consideradas como un recurso internacional.

Persuadidos de que la conservación de los humedales, de su flora y de su fauna puede asegurarse conjugando las políticas nacionales que prevén una acción internacional coordinada”.

Sin embargo y pese a a las buenas intenciones de esta Convención, detectamos algunos problemas en lo referente a la eficacia de sus propuestas. Según dice el artículo 2.1 el primer paso para proteger algo es delimitar el objeto de protección, que en este caso quedará concretado en lo que denominan “La Lista”.

En esta lista se inscribirán las zonas húmedas que cada país entienda que son de importancia internacional. Dicho esto, no se comprende muy bien cómo es posible que en el artículo 2.5 se de la posibilidad a cada nación de retirar de la Lista humedales ya inscritos, pudiendo aludir para ello motivos urgentes de interés nacional, lo cual en nuestra opinión es una excusa demasiado amplia y ambigua como para poder ser justificado con cierta facilidad y en cualquier caso se deja desde un documento claramente ecologista una coartada “en bandeja” para que una vez más los intereses ecológicos estén subordinados a los económicos.

Por otra parte, el artículo 4.2 advierte de que en caso de reducirse un humedal éste acontecimiento deberá ser compensado. Medida que en principio nos parece positiva, si no se hubiesen añadido nuevamente matices generales ambiguos y fácilmente utilizables. El matiz al que nos referimos es que esta compensación lo será “En la medida de lo posible”.

Por último entendemos que a esta convención le falta contundencia y carácter de exigencia, como así lo requeriría la importancia del tema que aborda al advertirse en ella la proliferación de términos en su creación como: consultivo, discusión, examen, formulación, solicitar, recomendar, Sobre todo en el artículo 6 donde se propone la creación de conferencias a nivel nacional constituidas por los técnicos y expertos. A estos expertos sólo se les concede un carácter consultivo.

4.1.9.- Carta europea del patrimonio arquitectónico.

Este es otro esfuerzo que pretende reglamentar la conservación de patrimonio arquitectónico. Nace con la intención de poner las bases para que el Consejo de Europa realice un amplio estudio de las vías y medios idóneos

para aplicar los principios en cada uno de los diferentes países y para que exista una mejora de las leyes y regulaciones en relación a este campo.

Se entiende que los principios formulados no tienen sentido si quedan en la mera teoría y ha de procurarse su aplicación.

Esta Carta fue adoptada por el Comité de Ministros del Consejo de Europa y proclamada solemnemente por el Congreso sobre Patrimonio Arquitectónico Europeo, celebrado en Amsterdam del 21 al 25 de octubre de 1975.

Su introducción comienza con las siguientes palabras: *“Gracias a la iniciativa tomada por el Consejo de Europa al declarar Año Arquitectónico Europeo al de 1975, en todos los países europeos se llevaron acabo considerables esfuerzos para sensibilizar a la gente sobre los irremplazables valores culturales, sociales y económicos representados por los monumentos históricos, conjuntos de edificios antiguos y lugares de interés, tanto en la ciudad como en el campo”*.

Algunos de sus titulares nos dan muestra de la filosofía y los contenidos de esta carta.

- I.- El patrimonio arquitectónico Europeo abarca no sólo nuestros monumentos más importantes: Incluye asimismo los grupos de edificios menores en las ciudades antiguas y pueblos característicos en sus entornos naturales o contruidos por el hombre.*
- II.- El pasado incorporado al Patrimonio Arquitectónico da como resultado el tipo de ambiente indispensable para una vida equilibrada y completa.*
- III.- El Patrimonio Arquitectónico es un capital de irremplazable valor espiritual, cultural, social y económico.*
- IV.- La estructura de los centros y lugares históricos es una vía para lograr un equilibrio social armonioso.*
- V.- El patrimonio arquitectónico tiene un importante papel que desempeñar en la educación.*
- VI.- Este Patrimonio está en peligro.*
- VIII.-La conservación integrada depende del soporte legal, administrativo, financiero y técnico.*

4.1.10.-Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa (31 Sesión ordinaria).

En su recomendación 880 (1979) relativa a la conservación del Patrimonio Arquitectónico Europeo, y que entre otras recuerda a la *Carta Europea de Patrimonio Arquitectónico*, adoptada en 1975 por el Comité de Ministros del Consejo de Europa, en la cual éste afirmaba que la arquitectura singular de Europa es patrimonio común de todos los pueblos europeos, que deben reconocer que les corresponde asegurar su protección.

Recuerda además esta Asamblea las recomendaciones contenidas en la Resolución 76/28, sobre la adaptación de los sistemas legislativos y reglamentarios a las exigencias de la conservación del patrimonio arquitectónico, adoptado por el Comité de Ministros en 1976.

Encontramos interesante este texto, sobre todo en su recomendación A.e.f., que dice textualmente:

“La concepción de nuevos proyectos tendrá en consideración sus efectos, no sólo sobre el medio ambiente inmediato sino también sobre perspectivas de mayor alcance”.

También encontramos cierta sensibilización medioambiental en el cuarto punto de la recomendación A.i. Dicen las cuatro recomendaciones de este punto referidas a los espacios que se benefician de una protección especial:

- 1º.- *Restricciones a la circulación y al estacionamiento.*
- 2º.- *Creación de zonas peatonales.*
- 3º.- *Supresión del tendido aéreo de cables.*
- 4º.- *Plantación de mayor número de árboles en ciudades y pueblos.*

De la recomendación 881 (1979) relativa al Patrimonio Arquitectónico rural, destacaremos los siguientes puntos:

- 6.- *Subrayando la importancia del patrimonio rural dentro de su contexto cultural y sociológico local, sin olvidar su papel ecológico y económico.*
- 8.- *Esperando que los responsables de actividades comerciales en zonas rurales acepten su obligación de contribuir a la conservación del patrimonio arquitectónico rural así como su entorno natural.*
- 9.- *Constatando que los habitantes de las ciudades, y en particular los jóvenes, aprecian cada vez más los valores del campo, e invitando a los órganos oficiales competentes a que favorezcan esta tendencia, e incluso a que velen para que el*

turismo, los visitantes de fin de semana y las segundas residencias no pongan en peligro el modo de vida rural.

El punto 12 en su recomendación d) considera urgente la necesidad de actuar para preservar la calidad del patrimonio y de la vida natural de las zonas rurales, lo cual engloba también el hábitat y el paisaje, además del patrimonio arquitectónico propiamente dicho.

Este documento, que tiene como punto de referencia el ámbito rural, nos parece de especial importancia, no sólo por la fácil relación que se puede establecer entre mundo rural y naturaleza sino porque parece ser una realidad el hecho de que las pequeñas poblaciones parecen no estar muy protegidas en sus patrimonios históricos.

En este sentido transcribiremos un fragmento del amplio reportaje de **Juan Francisco Alonso y Miguel Ángel Barroso**⁶ que nos aportará algunos detalles interesantes.

“España es un paraíso de piedra adornado por las huellas del talento que diferentes culturas dejaron tras de sí. Pero las noticias - más bien sucesos - de los últimos meses han abierto las heridas: olvido, decadencia y la imagen borrosa de muchos monumentos que nunca saldrán de cualquier polvoriento < dossier > del Ministerio de Cultura. Ni siquiera las obras más representativas se salvan de la quema. La historia se viene abajo en las naves de la Catedral de Tarazona, en los pináculos de Burgos, en los sillares del acueducto de Segovia o en el ábside de la Catedral de Ávila.

Y esto es sólo la punta del iceberg - señala Javier Rivera⁷, catedrático de Historia de la Restauración de la Universidad de Valladolid. El nuestro es un patrimonio muy disperso y afectado por el abandono del mundo rural. En los pueblos pequeños la ruina es más devastadora, y no hablo de monumentos de segundo orden. Pero las piedras de las Catedrales sí dan votos y las de la iglesia de un pueblo perdido, no”.

⁶ ALONSO, JUAN FRANCISCO y BARROSO MIGUEL ANGEL, *Clama al cielo*, “Blanco y Negro”, 24 de diciembre de 1994, pp. 49 y 50.

⁷ Ibid., p. 50.

4.2.- EN TORNO AL CÓDIGO PENAL.

La protección jurídica del medio ambiente es una necesidad universalmente reconocida que en España tiene rango constitucional. Así, el artículo 45⁸ de nuestra Constitución señala que uno de los principios rectores de la política social y económica es la defensa y restauración del medio ambiente, estableciendo expresamente el mandato de utilización de medidas penales para su protección.

En el año 1972 la Comunidad Europea consideró una amplia definición del medio ambiente que abarca toda la gama que va desde la conservación de los medios naturales de sustento de vida, como el agua y el aire, hasta la educación y el empleo del tiempo libre. La limitación a las bases naturales de la vida humana como efectos del delito abarcaría:

- a) Los medios ambientales (suelo, agua, atmósfera y ausencia de ruidos perturbadores).
- b) Factores ambientales tanto como los inanimados, en especial los climáticos (temperatura, humedad) como los físicos (animales, plantas y otros seres vivos).
- c) El ecosistema en su conjunto con sus diversos procesos de transformación de la materia (el urbanismo) sus reservas energéticas y sus numerosos subsistemas.

La necesidad de responder a las agresiones medioambientales no es un planteamiento exclusivamente nacional sino que la Comunidad Europea, en su resolución 77/28 de 28 de septiembre de 1977, aconseja a los países miembros el uso de la norma penal para la protección del mismo.

⁸ Artículo 45 de la Constitución.

1º.- Todos tienen el derecho a disfrutar de un medio ambiente adecuado para el desarrollo de la persona, así como el deber de conservarlo.

2º.- Los poderes públicos velarán por la utilización racional de todos los recursos naturales, con el fin de proteger y mejorar la calidad de vida y defender y restaurar el medio ambiente, apoyándose en la indispensable solidaridad colectiva.

3º.- Para quienes violen lo dispuesto en el apartado anterior, en los términos que la Ley fije se establecerán sanciones penales o, en su caso, administrativas así como la obligación de reparar el daño causado.

Atendiendo a ésto en España se incorporaron en el Código Penal en 1983 el Título V, en el Capítulo II, los artículos 347 bis a 348 dentro de la sección segunda *Delitos contra la salud pública y el medio ambiente*.

Las menciones al medio ambiente aparecen en el Código Penal en otros lugares como el Título XIII, Capítulo VIII, bajo la rúbrica *incendios forestales*. Nos referimos en concreto a los artículos 553.bis a) a 553 bis c).

Aparecen otros delitos en leyes especiales, como la del 19 de septiembre de 1986 sobre la protección de pájaros insectívoros, la Ley de 1992 de pesca fluvial, la de 1946 sobre pesca con explosivos o también la Ley de energía nuclear de 1964 y la Ley de caza de 1970.

Esto nos da una idea de la dispersión legislativa que existía al respecto en nuestro país. Este problema se intentó resolver al configurar el nuevo Código Penal. Se introduce en él un Título específico, el XVI, de los delitos relativos a la ordenación del territorio y la Protección del patrimonio histórico y del medio ambiente, en concreto, los artículos 319 a 345.

Sin embargo, observamos como algunos delitos relacionados directamente con el tema quedan excluidos en este título, nos referimos a los delitos de estragos y los de incendios, que se recogen en el artículo 352.

Queda fuera del Código Penal otro aspecto que aumentará la actual dispersión. Este es el relativo al contrabando y es recogido en la ley del 13 de diciembre de 1995.

Reproducimos de esta Ley dos puntos significativos del artículo 2.1, donde se advierte de que serán autores del delito de contrabando aquellos que:

- e) *Saquen del territorio español bienes que integren el Patrimonio Histórico Español sin la autorización de la Administración del Estado, cuando ésta sea necesaria.*
- f) *Realicen, sin cumplir con los requisitos legalmente establecidos, operaciones de importación, exportación, comercio, tenencia o circulación de especímenes de fauna y flora silvestres y sus partes y productos de especies recogidos en el Convenio de Washington de 3 de marzo de 1973 y en el Reglamento de la Comunidad Económica Europea número 3626/82 del Consejo de 3 e diciembre de 1982.*

4.2.1.- Capítulo I (Título XVI) del Código Penal 95.

Por otra parte, en nuestro Código Penal⁹ quedan tipificados dos conjuntos de infracciones en materia de ordenación del territorio, a ésto se añade una previsión específica de la responsabilidad de las autoridades o funcionarios públicos y la adopción de determinadas medidas por los Jueces y Tribunales (art. 320).

De los delitos previstos en el artículo 319 podemos resumir diciendo que incurrirán en delito aquellos que:

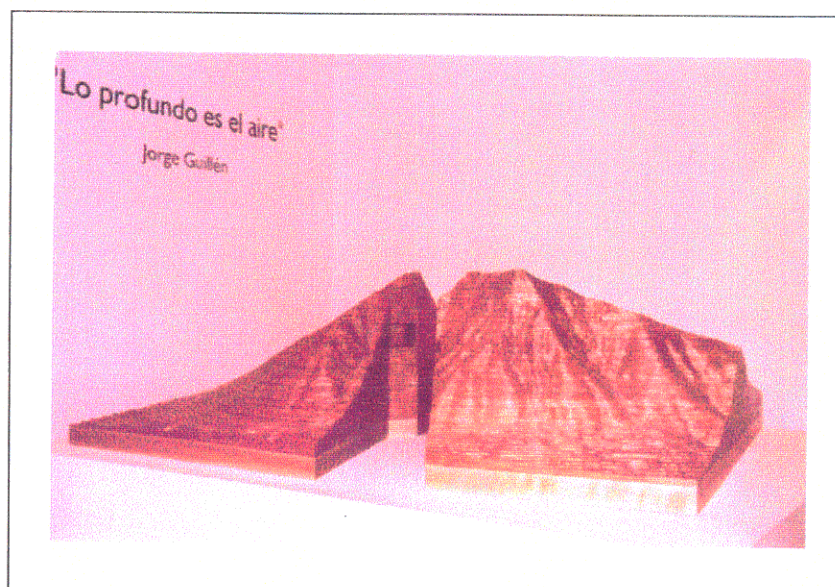
1.- *Lleven a cabo una construcción no autorizada en suelos destinados a viales, zonas verdes, bienes de dominio público o lugares que tengan legal o administrativamente reconocido su valor paisajístico, ecológico, artístico, histórico y/o cultural, o por los mismos motivos hayan sido considerados de especial protección (319.1).*

2º.- *Lleven a cabo una edificación no autorizable en suelo no urbanizable (319.2).*

Además de ésto, resulta curiosa la lectura del 319.3 donde llama la atención el hecho de que, como medidas, se contemple la posibilidad de ordenar la demolición y no dice nada de la reposición de las cosas a su estado anterior, lo cual desde el punto de vista del restaurador parece insuficiente y por supuesto también desde el punto de vista de quien tenga inquietudes en el terreno conservacionista.

4.2.1.1.- La montaña de Tindaya (Chillida).

Existe un trabajo muy de actualidad que unifica de manera muy clara el campo del arte, el de la ecología y el de la legislación que estamos tratando. Nos referimos al famoso proyecto que **Chilli-da** pretende realizar en la montaña de Tindaya (Fuerventura). No es exagerado ha



⁹ B.O.E. 24 de noviembre de 1995.

cer referencia a este proyecto como de famoso, ya que en algunos artículos¹⁰ que se refieren a él se puede leer:

“.. del proyecto de es cultura que más polémica nacional e internacional ha creado en los últimos años ...”



Por una parte habríamos de preguntarnos sobre si esta obra es una CONSTRUCCIÓN, por lo que podría estar en los supuestos a los que se refiere el art. 319. 1 o si de otra parte es una EDIFICACIÓN por lo que habríamos de entrar a tratar el tema desde el artículo 319.2

En el primer caso, habrá que estudiar si el lugar donde se desarrollaría la obra, estará destinado a zona verde o de dominio público y si es posible, en función de ésto, obtener una autorización.

También por las características especiales de la montaña podríamos pensar que el lugar puede tener reconocido su valor. Los lugares (como puede ser éste el caso) de reconocido valor, han de tenerlo reconocido legal o administrativamente según queda recogido en los artículos 16, 17, 84 a 90, 93, 138 y 139 de la Ley del Suelo de 1992 y en los artículos 20 y 21 de la Ley de Patrimonio Histórico Español.

Y concretando un poco más en este tema, diremos que el reconocimiento del valor puede llevarse a cabo por normas de distintos niveles de la Administración y muy en particular por las de las Comunidades Autónomas o Entidades Locales.

En el segundo caso (art. 319.2) cabrá la pregunta de si esta edificación es o no autorizable y si el suelo es o no urbanizable.

¹⁰ “El País”, Sábado 15 de febrero de 1997.

“El Punto de las Artes”, 7-13 de julio de 1995, p. 15.

En cualquier caso la polémica está abierta y ésta implica a los movimientos ecologistas, a los partidos políticos y a los propios habitantes de Fuerteventura que no cesan de pronunciarse sobre este proyecto, así como otros muchos artistas que por supuesto debaten a cerca de ello.

El movimiento ecologista entiende la montaña como un espacio natural que por supuesto hay que conservar en su integridad ya que son sabedores de que una intervención de esta escala modifica substancialmente las características de ese espacio.

Además, entre otras problemáticas, surgirían las propias de todo lugar que es visitado por un gran número de personas. Inevitablemente, la masiva afluencia de público interrumpiría el normal desarrollo del ecosistema de la zona, y entre otras serían necesarias obras de acondicionamiento como aparcamientos, que transformarían como poco el particular paisaje de las laderas de la montaña¹¹.

Por si ésto no fuera suficiente para integrar (aunque sea a nivel de conflicto) los conceptos de arte y ecología, reflejaremos a continuación parte de las argumentaciones de **Kosme de Barañano y Lorenzo Fernández Ordóñez**¹².

En estas argumentaciones por supuesto, no advertiremos el conflicto, sino todo lo contrario, la plena integración y la colaboración del arte y la naturaleza en esta obra.

“... La investigación arquitectónica permite adelantar las vistas del espacio interior de la escultura, acercándonos a las embocaduras hacia el cielo o mirando hacia el mar y el horizonte desde la embocadura de entrada.

Si el minucioso análisis del desarrollo arquitectónico pretende la integridad de la montaña, sin dejar nada al azar de la destrucción irracional que las canteras han significado, la perspectiva histórica quiere explicar cómo el arte ha servido para integrar hombre y naturaleza, tal como ahora es el objetivo de los movimientos ecologistas. Las grandes obras de arte siempre han integrado en una unidad de visión physis y techné, la arquitectura y la naturaleza, los espacios de vida cotidiana con los espacios dedicados a lo sagrado.

¹¹ Ver la nota publicada en “El País”, del 22 de marzo de 1998, p. 31, por el Cabildo Insular de Fuerteventura y firmada el 19 de marzo del mismo año, donde se da apoyo firme a Chillida y a su obra en la Montaña de Tindaya al tiempo que se niega cualquier otra intervención infraestructural en la montaña o alrededores.

¹² Del catálogo *Montaña de Tindaya. Eduardo Chillida*, que presentaba una exposición del 17 de diciembre al 20 de enero de 1997, en el Auditorio y Casa de la Cultura “Puerto del Rosario” Fuerteventura. Editado por la Consejería de Turismo y Transportes del Gobierno de Canarias.

... Estamos hoy en día tan alejados o descentrados de una percepción de nuestro lugar en el mundo que pensamos que humanismo y tecnología (o ecologismo e industria) son entidades separadas. Son sin embargo partes de la misma tierra y existencia humana.

Este proyecto quiere superar viejos tópicos:

- 1.- Se trata de crear entre el artista, ingenieros, geólogos y explotadores de la piedra - trabajando juntos - un monumento que desarrolle una nueva perspectiva del lugar, de la montaña, en el balance vital de la isla ...*
- 2.- Se trata de un proyecto monumental en escala, pero que es posible si se mira hacia el futuro. Una obra de arte entra a formar parte de un proyecto no sólo puntual sino de infraestructura cultural a largo plazo, junto con ingenieros y geólogos.*
- 3.- Se trata de que el proyecto sirva de catalizador para aumentar la participación del mundo del arte en la comunidad, para actuar en la metamorfosis del paisaje dotando a la isla de una obra artística única en el mundo.*
- 4.- Se trata de aprovechar la fuerza individual, el toque de un individuo creador, para preservar una prosperidad futura, y no de explotar unas fuentes de piedra para aniquilar la montaña. El arte se usa aquí como instrumento de sacar beneficio de la riqueza de la tierra a la vez que de enriquecer el patrimonio visual de la isla.*
- 5.- Es una obra que congrega y canaliza las relaciones del hombre con el territorio y con una nueva visión del paisaje, ya que da pautas en la manera de actuar sobre él. Es una obra que marcará en adelante a las demás construcciones de la isla, como el espíritu de César Manrique lo hizo en Lanzarote ...*

... El escultor Chillida está creando dentro de la montaña de Tindaya un símbolo.

- Reunificando arte e industria, y a ambos con el entorno natural.*
- Colocando en el paisaje, como con el Elogio del Horizonte en la atalaya de Gijón, una fuerza visual, con un sentido integrador de Naturaleza y Arte: un lugar "donde cualquier hombre es hombre" titulado "Espacio para todos los Hombres" en palabras del escultor ..."*

Respecto a la obra que Eduardo Chillida pretende ejecutar en la montaña de Tindaya, se realizó por parte de Televisión Española un documental emitido por la segunda cadena en el programa "Metrópolis", y cuya visualización recomendamos para profundizar en la polémica suscitada por el mencionado proyecto.

En el citado documental intervienen representantes ecologistas, historiadores, escritores, geólogos y políticos, ofreciendo sus diferentes versiones sobre lo idóneo o no de la obra, circunstancia ésta que el Gobierno de Canarias dejó zanjada el 24-5-1995 declarando el proyecto monumental *Montaña de Tindaya* de interés para Canarias.

No obstante es de destacar, al margen de otras consideraciones, que el debate articulado en torno a: el alto costo de la obra, la protección legal del espacio y el precedente que se crearía al desprotegerlo, la agresión al entorno natural y a un espacio de interés histórico, arqueológico y religioso, la especulación del terreno, los aprovechamientos mineros, y algunas circunstancias de orden político; han arrebatado de forma considerable el interés por el debate artístico.

Resulta considerablemente escaso, el espacio concedido a este debate, en el que se pudieran exponer sus características técnicas, estéticas, de implicación con el entorno, de compromiso con los elementos de la naturaleza, sus dimensiones y las razones que las producen, la relación entre los podomorfos¹³ y el propio Chilida, etc.

4.2.2.- Capítulo II (Título XVI) Del Código Penal 95. “De los delitos sobre el patrimonio histórico”.

Al igual que la protección del Medio Ambiente quedaba recogida en la Constitución, la Protección del Patrimonio Artístico también es una exigencia constitucional y así se puede comprobar en el artículo 46¹⁴.

Esta protección, de todas formas, ya estaba contemplada en la Ley 16/1985 del 25 de junio sobre Patrimonio Histórico Español y se desarrollaba por el Real Decreto 111/1986 de 10 de enero. Definía el artículo 1.2 de la Ley, los integrantes del Patrimonio Histórico Español que serían: *“los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico-técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o arqueológico”*. La Ley se ocupa además en los artículos 76 y 77 de las sanciones y del procedimiento.

¹³ Podomorfos.- Señalizaciones posicionales de un primitivo observatorio astrológico y meteorológico donde los aborígenes majoreros celebraban rituales mágicos.

¹⁴ Constitución Española, “Artículo 46: “Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La Ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio”.

Ahora, tras la promulgación del Código Penal, la anterior dispersión queda resuelta al constituir éste un tema incluido en un Capítulo del Título XVI junto a los delitos contra la ordenación del territorio y el medio ambiente.

Resumiendo los contenidos diremos que el artículo 321 trata de los delitos constituidos por el derribo y alteración grave de edificios singularmente protegidos por su interés artístico.

No entraremos en la discusión (no resuelta) de si un edificio singularmente protegido precisa o no su previa declaración administrativa, pero creemos que estas cuestiones habrían de quedar más aclaradas. Y también habrá de haberse aclarado el siguiente tema:

Al hacerse alusión sólomente a edificios, el concepto no abarca a cualquier tipo de construcción y quedarían fuera, por poner sólomente dos ejemplos, la cuevas de Altamira o el Acueducto de Segovia.

Esto no quiere decir que estas construcciones queden fuera de la protección, pero lo hacen no dentro del artículo 321 que prevé multas y penas importantes, sino dentro de los supuestos del artículo 323 que prevé sanciones más leves, sobre todo en lo referente a inhabilitación e indemnizaciones a terceros que el artículo 323 no tiene previstos.

Por último, el artículo 324 atenderá a los mismos bienes a los que se refiere el artículo 323, pero dentro del supuesto de actuaciones imprudentes, y en el no se tiene en cuenta la reparación de los daños, que sí se tenían en cuenta en los artículos anteriores y que como habíamos advertido no se consideraban en ningún artículo del Capítulo I (sobre la ordenación del territorio).

4.2.3.- Capítulo III (Título XVI) del Código Penal 95.- “De los delitos contra los recursos naturales y el medio ambiente”.

Dentro de este Capítulo es el artículo 325 el que define cuál es el tipo básico de acciones penalizables. Este es el equivalente al artículo 347 bis del anterior Código Penal y allí se hacía referencia a la realización de emisiones o vertidos “*de cualquier tipo*”. Esta descripción genérica se transforma ahora por una enumeración exhaustiva de las acciones, en la que encontramos las siguientes aportaciones:

- Se amplía el elemento receptor de la acción contaminante, incluyendo a parte de la atmósfera, el suelo y las aguas terrestres o marítimas.

- Es destacable la inclusión de las conductas típicas de la producción de ruidos o vibraciones, lo cual supone abrir la vía penal para la denominada contaminación acústica.

Por otra parte el delito ecológico, tal como podemos ver en este Capítulo, tiene carácter de delito de riesgo, de tal forma que el legislador intenta impedir la producción de resultados lesivos. En el caso de producirse lesión, este delito absorberá al de peligro que desaparecería y lo peor de esto es que el legislador al ocuparse de la protección frente a la creación de situación de riesgo prácticamente ha omitido la regulación del resultado.

El artículo 326 recoge diferentes subtipos que gravan la conducta básica, sin embargo podríamos encontrarnos con algunos problemas en relación con este artículo, concretamente los que se desprenden del apartado a) y del e).

En el apartado a) se hace referencia a una industria como agente contaminante, sin embargo atendiendo al principio "Societas delinquere non potest", no es posible incriminar a la misma, lo que nos obliga a recurrir al artículo 31 del Código Penal que permite castigar a la persona física como administrador de hecho o de derecho de la jurídica o en representación legal o voluntaria de la misma. Sin embargo, la identificación de esta persona dentro de la industria suele plantear grandes problemas y deben producirse las siguientes garantías:

- Sancionar a todos los responsables de los delitos contra el medio ambiente.
- Que cada responsable sólo lo sea de lo que le corresponde y no de hechos ajenos.

En el caso del apartado 3) sucede algo parecido a lo que pasaba con el tipo básico, y si en aquél era difícil saber cuando el peligro para las condiciones medioambientales era grave, del mismo modo será difícil ahora determinar cuando el grado se puede entender como irreversible o catastrófico.

Respecto al artículo 327, se puede decir que es redundante y por lo tanto no aporta nada nuevo, ya que al estar expresamente en la parte general, sobraría su introducción en este título.

Del mismo modo podemos entender como innecesario el artículo 328, ya que la creación de depósitos o vertederos¹⁵ de desechos y residuos

¹⁵ Se pueden tener en cuenta las siguientes normas en relación a los vertederos incontrolados:

- Decreto 2414/61, de 30 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Actividades Molestas, Insalubres y Peligrosas.

industriales y urbanos no requiere un tipo específico porque puede estar ya incluido dentro de la conducta prevista en el artículo 325.

Por otro lado, el artículo 330 tipifica un delito de daños y no de peligro como se había hecho hasta ahora, y el requisito exigible para la utilización de este artículo es la previa declaración de espacio natural protegido. Anteriormente estos espacios sólo quedaban protegidos penalmente sobre las acciones contaminantes, y la redacción actual amplía las posibilidades a otras formas que habrán de concretarse en cada caso.

Por último, señalar que el artículo 331 sanciona expresamente la comisión imprudente de los delitos contra el medio ambiente. Este artículo encuentra su razón de ser en el artículo 12, según el cual *"Las acciones u omisiones imprudentes sólo se castigarán cuando expresamente lo disponga la Ley"*.

4.2.3.1.- El caso Puigneró.

En este contexto legislativo, podemos introducir un ejemplo que por alguna de sus características, trascendió de los Tribunales a la opinión pública. Nos referimos al caso de **Josep Puigneró**, del que se pueden leer titulares como *"Por primera vez, un industrial español es encarcelado por delito ecológico"*¹⁶ o *"Encarcelado por primera vez en España un empresario por delito ecológico"*¹⁷.

Ciertamente nos llama la atención la similitud de estos titulares en los que se destaca no sólo la encarcelación por delito ecológico, sino el hecho de que ésto sucede en España por primera vez, lo cual posiblemente es lo que hace del caso ser una destacada noticia en todos los medios de comunicación.

Es cierto que no es este el único caso en el que se produce un delito ecológico pero sí es cierto que es el primero que tiene un desenlace de esta envergadura, lo cual motiva la denuncia en "El País", de Joan Rovira, Presidente del entonces recientemente constituido Consejo Empresarial de Osona¹⁸, en la cual advierte del agravio comparativo que representa el ingreso

- Ley 42/1975, de 19 de noviembre, sobre recogida y tratamiento de los desechos y residuos sólidos y urbanos, modificado por el Real Decreto Legislativo 1163/83, de 13 de junio, que atribuye a las Comunidades Autónomas la capacidad de elaborar planes directores de gestión de residuos.

¹⁶ "El Mundo", viernes 18 de abril de 1997.

¹⁷ "El País", viernes 18 de abril de 1997.

¹⁸ Osona es la comarca en la que se encuentran instaladas las empresas de Puigneró.

de Puigneró en prisión, respecto a la permisividad medioambiental que, a su juicio, se da en otras zonas de España.

Aún así en el periódico "El Mundo" del día señalado se aprovecha esta noticia para introducir la siguiente información que pretende dar a entender el esfuerzo que la Ley lleva a cabo por hacerse cumplir:

"La Sección Tercera de la Audiencia Provincial de Zaragoza dictó ayer sentencia por la que los directivos del grupo papelerero Sarrió Papel y Celulosa han visto incrementadas sus condenas como autores de un delito contra el medio ambiente. El Tribunal aumentó las penas hasta tres meses de arresto y las multas de 200.000 a 500.000 pesetas".

Puigneró es el gerente de la empresa Hilaturas y Tejidos Puigneró S.A. ubicada en la localidad barcelonesa de Sant Bartomeu del Grau y es el responsable de la contaminación de los ríos Sorreig y Ter por verter las aguas residuales de su empresa sin antes depurarlas de forma adecuada.

La sentencia, que lo condena a cuatro años y dos meses de cárcel y multa de 7,5 millones de pesetas¹⁹, parte de la Sección octava de la Audiencia de Barcelona y posteriormente fue ratificada por el Tribunal Supremo.

Como no podría ser de otra manera, los jueces argumentan que los hechos son graves y así lo entendió en su momento el Grupo de Defensa del Ter que fue quien denunció inicialmente las actividades contaminadoras y quien en el proceso ejerció la acción popular.

A la vista de esta sentencia, algunos políticos destacados y con relación directa hacia este caso, como Jordi Pujol²⁰ (Presidente de la Generalitat de Cataluña) transmite la siguiente observación: *"La condena tiene un valor ejemplarizante"*.

Otro político relacionado directamente con el tema es la Ministra de Medio Ambiente (Isabel Tocino²¹) quien de la misma manera expresó su deseo de que la sentencia sea "ejemplarizante" con el fin de que *"seamos todos cada vez más defensores de la naturaleza"*.

¹⁹ "ABC", 18 de 4-de 1997.

²⁰ "El País", 18 de 4 de 1997, p. 28.

²¹ "El Mundo", 18 de 4 de 1997; p. 28.

El artículo continúa así:

“Para la Ministra es bueno que se sepa que nadie puede comprar el derecho de contaminar pagando una multa y no pasa nada”.

A la vista de estas afirmaciones se desprende que a los políticos les resulta “rentable” mantener una actitud pública y una imagen de preocupación medioambiental, aunque se nos antoja que su actitud real, y su trabajo, más bien está orientado en otra dirección, haciendo buenas las ideas anteriormente expuestas de Joan Rovira.

Por último, y con la intención de no entrar más en detalles sobre este caso que pudieran estar fuera de lugar, sí parece interesante advertir que aunque desde la lejanía, a casi todos la sentencia nos parezca justa “ejemplarizante”, despierta polémica e interpretaciones contradictorias, que ponen de manifiesto la dificultad de compatibilizar la industrialización y la ecología, el desarrollo tecnológico, económico, industrial y la defensa del medio ambiente.

Y así en los artículos periodísticos mencionados podemos leer:

“... Ramón Vall presidente del Consejo Comarcal de Osona y Alcalde de Prats de Lluçares, una de las tres poblaciones donde Hilados y Tejidos Puigneró tiene factorías dice: “El ingreso en prisión provocará alarma social en la comarca”.

Lluís Collderam, secretario comarcal de UGT en Osona se suma a la opinión de Josep María Álvarez, Secretario General del Sindicato en Cataluña que es favorable a la solicitud del indulto.

Y otros favorables al indulto son el Obispo de Vic, Josép María Guix, los trabajadores de la empresa, los alcaldes de la zona, la Cámara de Barcelona, la patronal catalana de Fomento del Trabajo ...

Sin embargo, aunque los intereses de determinados grupos o colectivos queden dañados, es importante poner freno a las actividades peligrosas de determinadas personas, que por otra parte, podrían dejar de serlo aplicando la tecnología existente, aunque ello repercuta a corto plazo en una merma de las ganancias económicas.

Y es importante poner freno, ante hechos tan graves y a través de personas sin ningún propósito de enmienda, lo cual agrava la situación.

El auto judicial argumenta en este sentido según el artículo del diario “El País” de la fecha señalada:

“Carencia reivindicativa de una acción restituidora en el agente (Puigneró) al encontrarse en la actualidad inmerso en similares acciones antiambientales en dos Juzgados de Vic y otra en el Tribunal Superior”.

4.2.4.- Capítulo IV (Título V) del Código Penal 95.- “De los delitos relativos a la protección de la flora y fauna”.

Se establece Capítulo aparte para estos delitos, como si el bien jurídico protegido fuese diferente al del Capítulo anterior, lo cual en nuestra opinión no es así.

Pero antes de pasar a los artículos concretos de este capítulo, parece interesante mencionar los artículos constitucionales de relación directa con el tema.

Artículo 139.- Igualdad de los españoles en los territorios del Estado.

- 1.- Todos los españoles tienen los mismos derechos y obligaciones en cualquier parte del territorio del Estado.*
- 2.- Ninguna autoridad podrá adoptar medidas que directa o indirectamente obstaculicen la libertad de circulación y establecimiento de las personas y la libre circulación de bienes en todo el territorio español.*

Artículo 148.- Competencias de las Comunidades Autónomas.

- 8.- Los montes y aprovechamientos forestales.*
- 9.- La gestión en materia de protección del medio ambiente.*
- 10.- Los proyectos, construcción y explotación de los aprovechamientos hidráulicos, canales y regadíos de interés de la Comunidad Autónoma; las aguas minerales y termales.*
- 11.- La pesca en aguas interiores, el marisqueo y la acuicultura, la caza y la pesca fluvial.*

Artículo 149 Competencias exclusivas del Estado.

- 19.- Pesca marítima, sin perjuicio de las competencias que en la ordenación del sector se atribuyan a las Comunidades Autónomas.*

- 23.- *Legislación básica sobre protección del medio ambiente, sin perjuicio de las facultades de las Comunidades Autónomas de establecer normas adicionales de protección. La legislación básica sobre montes, aprovechamientos forestales y vías pecuarias.*

Una vez delimitadas las competencias sobre el tema del Capítulo IV pasaremos al análisis de algunos de sus artículos.

En el artículo 332 es destacable la referencia a un delito de daños muy concretos lo cual no exige la infracción de Leyes o reglamentos protectores del medio ambiente.

Este artículo se relaciona más directamente con el Derecho Administrativo, en tanto que al ser necesario para el delito atacar a especies de flora protegidas son las propias disposiciones administrativas las que declararán su protección, y por lo tanto la ilicitud del ataque contra ellas.

Por otro lado podemos entender como excesivamente leves los castigos previstos en anteriores normativas que tenían en cuenta las conductas atentatorias contra especies protegidas (como la Ley de caza de 1970).

Un ejemplo nos dará la razón en este sentido:

La Audiencia de Zaragoza, en sentencia de 28 de octubre de 1988, exponía al Gobierno la conveniencia de que determinados hechos fuesen calificados como delitos contra el medio ambiente. Parte de la argumentación dice así:

"Tiene el convencimiento de que los hechos enjuiciados resultan levemente penados si se atiende a su trascendencia y gravedad puesto que la captura de animales que se hallan en peligro de extinción afecta directamente a la utilización racional de los recursos naturales, y a la defensa y restauración del medio ambiente, debiendo entenderse que esas especies animales, si bien no están sujetas a una titularidad dominical concreta, por tratarse de animales salvajes, constituyen como un patrimonio común de la humanidad por lo que deben gozar de la protección que a la naturaleza y el medio ambiente otorga el artículo 45 de la Constitución Española y así la destrucción de esas especies o sus crías deberán constituir delito ecológico, que de haberse encuadrado en la Sección Segunda, Capítulo Segundo, Título V, del Libro segundo del Código Penal dentro de "Los delitos contra la salud pública y el medio ambiente" hubiera permitido la imposición de penas más graves que las previstas en la Ley de caza y desde luego más proporcionadas a la naturaleza y trascendencia de los hechos enjuiciados".

Esta afirmación es aplicable al artículo 334 del nuevo Código Penal, ya que el bien jurídico protegido es el mismo medio ambiente, que ha de entenderse como un elemento en equilibrio ecológico y si algunas especies se protegen para evitar su extinción es porque todas las existentes sobre la Tierra forman parte de dicho equilibrio y colaboran en su mantenimiento.

También los artículos 335 y 336 velan por el correcto ejercicio de la caza y la pesca, protegiendo de esta forma al medio ambiente, ya que es en definitiva este bien jurídico el que se ve perjudicado con las acciones de pescar o cazar en periodos o con métodos no autorizados.

Entre otras problemáticas existe una muy clara y que tiene que ver con los catálogos de especies cazables o pescables. Por un lado existe un Catálogo Nacional, pero también existen otros a nivel de Comunidades Autónomas, que no tienen porqué coincidir en su totalidad, hecho que crea un determinado grado de desconcierto en ocasiones y que convendría resolver.

4.2.5.- Capítulo V (Del Título XVI) del Código Penal 95.- “Disposiciones comunes”.

Destacaremos de este capítulo el artículo 339 que ofrece al órgano jurisdiccional la posibilidad de restaurar el equilibrio ecológico al permitir la adopción de medidas cautelares para proteger el medio ambiente. Ésto es importante, ya que en algunos casos la necesidad de esperar al final del proceso para adoptar medidas de protección, podría significar la pérdida de un tiempo precioso y el agravamiento de los daños hasta puntos incluso irreversibles.

Por otra parte, el artículo 340 nos recuerda nuevamente el caso de Puigneró, al cual su defensa le condujo a depositar un aval de 25 millones de pesetas en una cuenta bancaria para cubrir las responsabilidades de la regeneración del acuífero y los pozos de captaciones de agua que resultaron contaminados por los vertidos incontrolados al río Sorreig, un afluente del Ter.

También aportaron una escritura pública que reflejaba la contratación de los servicios de una empresa que se encargaría de los trabajos necesarios.

Todo ésto de forma voluntaria, pero que no le sirvió de nada a juzgar por el resultado, y suponemos que para ampararse en el mencionado artículo 340, que dice así:

“Si el culpable de cualquiera de los delitos tipificados en este Título hubiera procedido voluntariamente a reparar el daño causado, los Jueces y Tribunales le impondrán la pena inferior en grado a las respectivamente previstas”.

En función de éste y del artículo 325 que es en el que se podría encuadrar el delito de Puignero la condena podría haberse cambiado de cuatro años a seis meses de prisión, que es lo que queda previsto.

Por último, trataremos del Título XVII, Capítulo I, Sección 1ª, en el que se encuentran los artículos 341 a 345 y que estudian los delitos relativos a la energía nuclear y radiaciones ionizantes.

Atendiendo a sus contenidos cabría pensar que no será necesario enmarcarlos en un título distinto al anterior, ya que está clara la repercusión medioambiental de sus supuestos, repercusiones íntimamente relacionadas a la seguridad colectiva a la salud humana y a los supuestos catastróficos a los que se hace referencia. Además la liberación de energías nucleares y otras conductas contempladas aquí podrían tener perfecta cabida en el artículo 325, que se refiere a la protección ambiental y también a la de la salud humana.

Algo similar se puede decir respecto de los delitos de incendio, regulados en el Capítulo II, artículos 351 a 355, cuyo objeto jurídico, protección de masas y montes forestales, así como las nefastas consecuencias que de su desaparición produce a todo el ecosistema debería tener un tratamiento conjunto con el resto de los bienes similarmente protegidos.

4.3.- MATERIALES Y PRODUCTOS UTILIZADOS EN PINTURA.

En el campo de lo artístico, y referente a casi cualquier parcela de éste, como la restauración, pintura, arquitectura, etc. ... hay un elemento de especial importancia al que nos referimos a continuación, son los barnices, pinturas, disolventes ...

Con la intención de conocer si el mercado de estos productos tiene en cuenta la peligrosidad que tienen para el medio ambiente, nos hemos dirigido a varias tiendas especializadas de Madrid y les hemos preguntado si en sus establecimientos se vendían pinturas con bajo poder contaminante. Es decir, se preguntaba por algún tipo de pinturas a las que pudiéramos asociar al término ecológico.

La respuesta es ciertamente desalentadora ya que como tal producto ecológico nadie nos ha dado una respuesta clara. Se dice en unos casos que las pinturas al agua no son agresivas con el medio, en otros se refugian en la idea de que sus productos cumplen la legislación vigente, pero no son capaces de matizar en este sentido. Incluso algunos profesionales encuestados evidencian su ignorancia, remitiéndonos a un nuevo tipo de pinturas que llevan incluidos productos insecticidas de muy buenos resultados.

Es posible que lo innecesario de verter a la atmósfera insecticidas en forma de sprays sea una manera de proteger el medio ambiente, sin embargo, la peligrosidad de las pinturas está, como veremos, en otros frentes.

El resultado pues a la encuesta se podría resumir en que en el sector de la comercialización de pinturas existe un gran desconocimiento de la peligrosidad de estos materiales (aunque no un desconocimiento sobre la rentabilidad y aplicaciones de los mismos) y escasez de productos fabricados desde la perspectiva de la conservación del medio ambiente.

Ángel Gandía²² dice a este respecto:

“Ojalá la apertura de las fronteras europeas aporte una norma unificada sobre pinturas, en la que prime la salud de los usuarios sobre los intereses económicos”.

Por supuesto el tema de las pinturas no es un asunto que afecte o deba preocupar exclusivamente a los artistas, cualquier ciudadano está expuesto a los riesgos de estas, como se puede comprobar en el siguiente párrafo del mismo artículo antes mencionado:

²² Ángel García (Arquitecto técnico), “Integral”, nº 147, p. 558 (78).

"En 1983 la O.M.S. reconoció el "síndrome del edificio enfermo" y lo definió como un conjunto de molestias y enfermedades que aquejaban a sus residentes y que tenían su origen en una mala ventilación, un mobiliario inadecuado, instalaciones eléctricas defectuosas, pinturas y barnices con productos tóxicos, etc. ..."

Ciertamente el problema posee una gran envergadura, y en este sentido **Jordi Bigas**²³ nos dice que la pintura y productos afines constituyen el 60% de los residuos peligrosos tirados por particulares, según un estudio del Equipo de Residuos Tóxicos de San Francisco.

En los últimos años la mayoría de los pigmentos más conocidos que se han venido usando a gran escala, tanto de procedencia orgánica como inorgánica, se han visto desplazados por colorantes sintéticos (sobre todo por anilinas), excepto los pigmentos térreos, la cal y la greda.

Gran parte de las pinturas que utilizamos proceden del petróleo, tintes, barnices, disolventes y pulimentos, e incluyen metales pesados como el cadmio, plomo, cromo, cobre, cobalto, cinc, arsénico, dióxido de titanio²⁴ y sustancias tan peligrosas como el pentacloro fenol, (un fungicida que hasta hace poco formaba parte de los barnices de exteriores) o insecticidas como lindano o P.C.P.

Los mordientes que se utilizan para madera son casi siempre colorantes sintéticos (disueltos en agua y en otros disolventes) derivados del alquitrán de hulla, y en caso de que sean mordientes químicos consisten en cromatos, cloruros, sulfatos de cobre, fluoruros, etc., que se usan también para el decapado.

Hoy se sabe que no solo el medio ambiente sufre a consecuencia de los vertidos y evaporaciones de estos productos sino que las personas, de forma muy directa, son también afectadas a través de riesgos hereditarios y cancerígenos al estar expuestas a productos como el cadmio, el arsénico o el benceno.

Creo que sería útil conocer algunos de los colorantes²⁵ sintéticos más comunes, procedentes del petróleo o del alquitrán de hulla y que contienen algunas de las sustancias antes mencionadas.

²³ Jordi Bigas, "Integral", nº 147 p. 558 (78).

²⁴ La fabricación de dióxido de titanio genera residuos líquidos que contienen ácido sulfúrico, metales pesados e hidrocarburos clorados.

²⁵ Recogido de "Integral", nº 114, p. 92-93 (237).

- Blanco: Albayalde o de plomo, de titanio, de cinc.
- Amarillo: De cromo, de cinc, Marte.
- Rojo: minio, de cromo, cinabrio, de cadmio, sulfuro de mercurio-cadmio.
- Verde: De óxido de cromo, de cinc, de Schweinfurt o aceto-arsénico de cobre, verde ultramar, de cobalto.
- Marrón: betún de judea, naranja de cromo.
- Azul: De Prusia, azul ultramar, de cobalto, de manganeso.
- Negro: De marfil, fuliginoso, alquitrán, carbolíneo.

Por el contrario, y aunque sean menos conocidos, también existen pigmentos naturales procedentes de cortezas, hechos a base de catecú, nogalina, cáscaras de cebolla, de aguacate, etc., ... a los que no hay que atribuir resultados inferiores a los de los colorantes sintéticos, siempre que se busque su idoneidad y su buen modo de empleo²⁶.

Por último, incluiremos algunos consejos básicos que sobre utilización de pinturas nos recomienda Jordi Bigas²⁷:

"En primer lugar podemos usar pinturas naturales como las fabricadas por Aglaia (hasta la fecha aún no importada en nuestro país), Auro, Biofa, Livos o Stockmar. En todo caso es preferible la pintura a base de látex (sustancia natural, obtenida del árbol del caucho) a la derivada del petróleo, y de ésta, la disuelta en agua.

Los botes deben permanecer bien cerrados para evitar emanaciones posteriores. La pintura de látex sobrante puede evaporarse al aire libre y tirar los residuos sólidos a la basura. En todo caso podemos intercambiar la pintura sobrante ya que no siempre es fácil calcular de manera exacta la que vamos a necesitar. Guardar la pintura sobrante, para que otra persona la pueda usar o emplearla en un lugar público: una escuela o un centro social. Los pinceles nunca deben limpiarse en cursos naturales de agua. En todo caso no podemos lavarnos las manos: nuestra actuación cotidiana pinta y cuenta mucho".

²⁶ Existe información pormenorizada de estos pigmentos en "Integral", nº 114 pp. 92-93 (237) y en el "Correo del Sol", nº 98 y nº 89, donde se especifican los fabricantes que utilizan estos componentes naturales.

²⁷ Jordi Bigas, "Integral", nº 147, p. 558 (78).

4.4.- CONCLUSIONES.

- Existen muchos factores que inciden sobre las obras de arte con capacidad de modificarlas: La actitud del artista, su antigüedad, los materiales de que están compuestas, accidentes e incidentes de todo tipo, incluso las características y el estado de conservación del entorno físico circundante.
- Las condiciones de conservación del medio ambiente pueden acelerar el deterioro de algunas obras o incluso destruirlas por completo.
- La conservación medio ambiental en condiciones idóneas es seguramente una necesidad compartida por la inmensa mayoría de las personas, sin embargo, el abandono, factores económicos, políticos, la ignorancia o desconocimiento, factores culturales, etc., hacen necesaria la creación de consejos, normas y leyes que organicen nuestras conductas, con el fin de que aquel propósito inicial pueda hacerse realidad.
- Otros factores que influyen negativamente en el entorno y sobre los que es necesario legislar, o cumplir las leyes ya existentes, pueden ser la contaminación del aire, agua, del propio suelo y subsuelo, del nivel acústico, el consumismo, la superpoblación o la incorrecta distribución de las poblaciones, desafortunadas intervenciones o gestión en materia de transportes e infraestructuras, ocio y turismo, industria, etc.
- Estos desequilibrios afectan a obras de todo tipo, edificios, obras de ingeniería, de jardinería, escultóricas, pictóricas, vidrieras, tapices, mosaicos, restos documentales y bibliográficos, muebles, restos arqueológicos, etc. De manera muy directa, y de forma indirecta, estos desequilibrios afectan a las obras, en tanto que desequilibra el normal funcionamiento de animales y plantas, que pueden llegar a su vez a repercutir de manera muy negativa.
- Existe legislación que tipifica los delitos que contra el medio ambiente se pueden cometer, estableciendo incluso las sanciones correspondientes, y también existe un interés normativo que unificando criterios ecológicos y artísticos procura que el impacto de nuestras desordenadas actividades no repercuta negativamente sobre espacios naturales u obras de arte, o que el esfuerzo de las autoridades se dirija cuando fuera necesario hacia una labor restauradora de aquello que haya sido dañado.

- Es posible que el conflicto entre obra de arte y entorno natural se de en la dirección opuesta a la expresada. Es decir, que sea la obra la que afecte al entorno distorsionándolo, o incluso es posible que no quede claro quedando sujeto a interpretaciones.

Será posible entonces hacerse esta pregunta referida a una misma obra: ¿Afecta positivamente o negativamente al entorno en el que se instala?

Cuando ésto sucede es en la mayoría de los casos relegado el debate artístico a un segundo o tercer plano, pasando a adquirir mayores dimensiones los debates políticos, ecológicos, económicos, etc.

- Los materiales empleados masivamente por los creadores plásticos, como barnices y pinturas, pueden tener gran capacidad contaminante.

Estos mismos materiales utilizados en la industria han estado hasta hace poco libres de todo control y en la actualidad las antiguas costumbres, la falta de infraestructuras y la excesiva flexibilidad de las autoridades no nos sitúan en la mejor de las realidades posibles.

Por otra parte, los creadores plásticos continúan totalmente incontrolados pudiendo utilizar cualquier tipo de producto en función de resultados óptimos, o necesidad de experimentación y desechando los residuos resultantes de sus ejercicios libremente.

CAPÍTULO V

DE LA ECOLOGÍA EN LA PINTURA, SU PERSPECTIVA DESDE MADRID

5.1.- PROPÓSITOS DEL CAPÍTULO

A través del desarrollo de este capítulo pretendemos comprender cuales son las claves que nos permitirían entender una pintura en conexión con la ecología, tomando como entono geográfico la ciudad de Madrid y como contexto histórico, los últimos años, es decir, la actualidad.

La realidad que observamos es la de que la pintura es un procedimiento artístico a través del cual es posible plantear cualquier tema, esperanza, ilusión, desencanto, inquietud, realidad, incertidumbre, etc. Es posible a través de ella proyectar al observador - y sobre el propio artista, que tambien puede acceder con sorpresa a la obra - una realidad, unos demonios o bellezas internas o externas, la personalidad del individuo, o ideologías de ámbito privado o común de las que participará una sociedad o parte de ella.

En la pintura pueden confluir los intereses personales o los colectivos, puede ser la escritura del sentir de una época, la lectura de la innovación y del progreso intra y extra artístico, intra y extra ideológico.

La pose del "artista" frente a la obra, frente al mundo, produce tantas visiones de la realidad como artistas haya, y así las direcciones, los matices que dentro de cada temática y concepto puede haber son independientes.

A la postura concreta le pueden suceder innumerables matices conceptuales que irán modificándola, a cada matiz le pueden surgir, como afines, gran cantidad de proposiciones plásticas y a cada una de estas hay que añadir la inevitable participación de la complejidad del individuo.

El propio individuo es variado en su realidad, progresivo o simplemente cambiante, y no siempre es su progresividad artística la que modificará a las obras concretas ni siquiera sus estados de ánimo, sino tambien los aconteceres externos que en cualquier ámbito de la vida pueden darse o que pudieron darse con anterioridad y que son redescubiertos en un determinado momento y tenidos en cuenta en una u otra dirección.

La ecología, es el argumento de nuestro estudio, y tras lo expresado se hace evidente, que no habrá una única manera de ser expresada desde la pintura.

Parece fácil entender el hecho de que siempre que se hable de ecología, la Naturaleza, en su dimensión salvaje, científica, conceptual, humana, animal, vegetal, política, económica, etc., estará presente, pero no es tan claro que la Naturaleza sea el punto de partida desde el cual el artista deba, de forma obligatoria, hablarnos de ecología.

La Naturaleza ha sido con cierta frecuencia, a través de los tiempos, un telón de fondo o un escenario para introducir otros elementos que eran el fundamento de la obra.

Interés por aproximarse a ella, por alejarse de ella, por entenderla de las mil y una formas en pintura y, como no podría ser de otra manera, el reflejo pictórico es el de la forma de interpretar el mundo por una sociedad o por parte de ella.

Como un centro de atención importante es Madrid repasaremos algunas consideraciones en torno al concepto de ecología que desde la ciudad se podrían hacer.

Madrid, como cualquier otra ciudad tiene su propia realidad cultural, histórica, artística y plástica y merecería la pena también, a modo de presentación de este singular espacio hacer algunos comentarios al respecto para finalmente abordar más en detalle a algunos de los artistas que en el ámbito de Madrid nos muestran sus inquietudes en el terreno de la ecología desde la pintura.

5.2.- LA ECOLOGÍA EN LA CIUDAD Y ALGUNAS OBSERVACIONES DE MADRID.

Según nos comenta **H. Sukopp** y **P. Werner** ¹, el reconocimiento de la importancia de la conservación de la naturaleza en los asentamientos humanos empezó a considerarse de un modo general hace tan solo unos pocos años.

Los primeros estudios realizados sobre este tema pusieron de manifiesto la existencia de una sorprendente diversidad de biotopos y vida silvestre en este medio. **Fitter** (1946), **Kiernan** (1959), **Teagle** (1978) entre otros, son los estudiosos más destacados en este terreno.

Más recientemente, el tema ha sido tratado por **Detwyler** y **Marcus** (1972), **Davigneand** y **Denaeyer-Desmet** (1975), el propio **Sukopp** y **Werner** en 1982 y **Sukopp** en 1983.

El paisaje urbano, sería un paisaje más a añadir a las diferentes tipologías que nos describen **Ramón Folchi i Guillen**², aunque muy bien podría ser incluido en su último paisaje descrito. Estos paisajes serían los siguientes:

- Paisaje primigenio.- Estaría integrado por comunidades próximas al estado estabilizado inicial.
- Paisaje modificado.- Sería el de pastoreo o agrícola, y si éste se conserva bien puede convertirse en un paisaje del tipo bien conservado.
- Paisaje bien conservado.- Que si no se continúa trabajando correctamente sobre él, pudiera adquirir un aspecto deslabazado.
- Paisaje degradado.- Podría ser irreversible y a esto podría contribuir la acción erosiva.

¹SUKOPP, H. and WERNER P., *Naturaleza en las ciudades*, Madrid, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1989.

²FOLCHI I GUILLEN, RAMÓN, *Sobre ecologismo y ecología aplicada*.

Desde un punto de vista ecológico, el paisaje urbano y los hábitats de la ciudad, marcados por la gran influencia del hombre, se caracterizan como sigue³:

- I.- La producción y el consumo de energía secundaria son altos. En casos extremos, es más de cuatro veces la potencia de la energía irradiada por el Sol.
- II.- Gran importación y exportación de materiales, enorme cantidad de desechos, formados parcialmente por materiales venenosos y no descomponibles. Elevación en varios metros de la superficie del suelo por el llamado "estrato cultural".
- III.- Fuerte contaminación del aire, suelo y agua. Presencia de eutrofización y fenómeno del efecto "invernadero".
- IV.- Disminución de las aguas subterráneas debida a su extracción y a la construcción de superficies impermeables.
- V.- Cambios en el perfil del suelo y en la formación natural del suelo debidos a la pavimentación, rellenado, excavación y comprensión.
- VI.- Desarrollo de un clima típicamente urbano, caracterizado sobre todo por mayores temperaturas y seguridad relativa ("isla térmica urbana").
- VII.- Espacio heterogéneo y en mosaico.
- VIII.- Desequilibrio en favor de los organismos consumidores, baja producción primaria y débil actividad de los organismos detritívoros.
- IX.- Cambios fundamentales en las poblaciones vegetales y animales.

Otros autores son más optimistas en su visión de la ciudad, y así, **Luis Gilpérez Fraile**⁴, nos comenta⁵ de qué manera la arquitectura popular genera originales soluciones cuando ha de enfrentarse a la difícil topografía y a la limitación del espacio.

³ SUKOPP, H. y WERNER, P., *Naturaleza en las ciudades*, p. 77.

⁴ GILPÉREZ FRAILE, LUIS, *Ecología en las calles*, Madrid, Colección "El Búho viajero", Serie "Aire Libre", Gráficas COFAS, S.A., 1995.

⁵ Ibid., p. 23.

En el mismo contexto arquitectónico, canta alabanzas⁶ de la profusión de galerías acristaladas en las ciudades de la cornisa cantábrica, como muestra del buen aprovechamiento de la escasa luz solar de la que en esas zonas se disfruta.

Advierte también⁷ el especial emplazamiento de construcciones como pudiera ser la Alhambra de Granada, a la que le supone valores como la belleza de su construcción y la acertada síntesis que en esta arquitectura se da entre la estética constructiva, la adaptación al entorno y las necesidades defensivas.

Creo que esto nos ofrece una visión muy parcial de la realidad urbana, fijándose fundamentalmente en un tipo de construcción tradicional, realizado con materiales del entorno, y con un escaso grado de agresividad medioambiental.

Añade⁸ otro aspecto dulcificador del entorno urbano diciendo que el mantenimiento o inclusión de espacios naturales en la trama urbana, permiten cubrir gran número de funciones por ejemplo culturales, deportivas, y de descanso. También⁹ nos recuerda que la solución a los problemas de ruido proveniente del tráfico rodado en zonas residenciales tiene fácil solución con la instalación de pantallas acústicas.

De su texto¹⁰ se desprende optimismo cuando señala que aunque estamos lejos de dar el tratamiento adecuado a cada uno de los residuos que generamos cotidianamente en nuestras ciudades, se está generalizando la recogida selectiva de algunos de ellos como son el vidrio y el papel.

No obstante, Gilpérez muestra su sensibilidad con la problemática que nos ocupa dándose cuenta, por ejemplo, de que la transformación radical en las ciudades no sólo afecta a la superficie, sino que también la profundidad, las "entrañas" se ven afectadas, o de que la ciudad es reconocida desde dentro por sus habitantes como una suma de espacios con un significado personal sin percibir en muchas ocasiones su estructura global.

6 Ibid., p. 25.

7 Ibid., p. 34.

8 Ibid., p. 46.

9 Ibid., p. 69.

10 Ibid., p. 80.

Aparte de estas consideraciones, hemos de tener en cuenta que no en todos los lugares son las mismas razones las que promueven lo que podríamos llamar el reverdecimiento de las áreas urbanas. Así, por ejemplo, en Estados Unidos o Gran Bretaña son motivaciones educativas o de puro disfrute, de divertimento, mientras que en Alemania son a menudo las razones éticas las que adquieren mayor importancia al respecto.

Podemos aportar dos ideas fundamentales que deberán acompañar la intención de propagar la flora, la fauna y los hábitats necesarios para ellas, que son:

- La ciudad debería, en la medida de lo posible, estar inmersa en el paisaje circundante.
- El alejamiento de la población urbana de la vegetación natural y del mundo animal debería ser eliminado, alcanzándose una estrecha interrelación de hábitats y áreas naturales.

Otro estudioso del tema, **Fernando Parra**¹¹, nos ofrece una sorprendente visión de la ciudad en la que observa aspectos como la geología, plazas, parques, paisajes, gran número de especies vegetales que nos rodean, así como un elevadísimo número de especies animales que viven a nuestro alrededor y en las que a menudo no reparamos, como insectos, mamíferos y aves como garzas, gavilanes, gaviotas, etc. ... muchas de ellas posiblemente, y a pesar de su proximidad, sólo son conocidas por gran número de ciudadanos por documentales televisivos o fotografías.

Por último, destacaré tres aspectos que Parra, estudiando a **Kevin Lynch**, cita como elementos que han de mejorarse en el medio urbano.

- 1º.- El sistema circulatorio. Habría que pasar de la consideración del desplazamiento enfocado al trabajo y a la obligación, a su consideración de disfrute.
- 2º.- Es necesaria una ordenación urbanística y funcional de los centros de las ciudades.
- 3º.- Habría que mejorar la disposición de los espacios libres incluyendo en estos los solares y espacios baldíos.

¹¹ PARRA, FERNANDO, *El naturalista en la ciudad o En la "M-30 Florecen los cantuesos"*, Madrid, Editorial Tecnos, S.A.

A esto habría que añadir el control tradicional de la calidad edificatoria y urbanística y el estrictamente ambiental referente a los ruidos, la contaminación atmosférica, etc....

Sin embargo, la percepción de la ciudad no es para todos igual, y así hay quien manifiesta su satisfacción o preferencia por ésta como **Andy Warhol** cuando dice:

"Prefiero la ciudad al campo, porque en la ciudad hay trozos de campo, pero en el campo no hay trozos de ciudad".¹²

Aun siendo esta frase un tanto discutible no deja de tener cierto sentido ya que una parte muy importante de la ciudad son esos trozos de campo, que en el caso de Madrid serían la alameda de Osuna, el Buen Retiro, la Casa de Campo, la Fuente del Berro, el Jardín Botánico y el Parque del Oeste, principalmente.

Estos jardines históricos son recogidos y estudiados por **M^a. Carmen Martínez y Esther Montero¹³** quienes estudian, además del frente estético, las principales especies animales y vegetales que hay en ellos y el carácter funcional de los parques. Es este último aspecto es el que me parece más interesante destacar ahora:

1ª Función correctora de la contaminación atmosférica.

- Eliminación de CO (monóxido de carbono).
- Absorbe CO₂ (anhídrido carbónico) empleándolo en la fotosíntesis y liberando O₂ (oxígeno) y ozono.
- Los estomas absorben SO₂ (anhídrido sulfúrico). También fijan otros tóxicos.
- Retienen el polvo atmosférico y otras materias residuales por:
 - Captación. Las partículas chocan y se paran, se adhieren o caen.

¹² WARHOL ANDY. Cita en la p. 30 de *El naturalista en la ciudad*, de F. Parra. Extraída de una entrevista para Play Boy.

¹³ MARTÍNEZ, M^a. CARMEN y MONTERO, ESTHER, *Jardines históricos de Madrid*.



- Crearse un campo electrostático: al evaporarse agua, se crea un campo que atrae a las partículas.
- Aerodinámica: efecto filtro, y turbulencias, que desestabilizan las partículas y caen.
- Depura la cantidad de bacterias en el aire tanto por captación (se fijan en las hojas) como por la emisión foliar de Ozono que es bactericida en concentraciones bajas.
- Los daños que sufren los árboles en zonas muy contaminadas son necrosis foliar, clorosis y necrosis de las yemas apicales.

2ª Función correctora de la contaminación acústica.

Los ruidos urbanos podemos clasificarlos en: fondo sonoro continuo (tráfico, maquinaria de fábricas ...) y ruidos discontinuos estridentes (obras públicas ...). Tanto unos como otros se desplazan casi en línea recta, de modo que una plantación de 5 a 8 metros de altura, densa desde el suelo y perennifolia sirve de protección contra el ruido. De hecho, en las zonas verdes el nivel de ruido es menor que fuera de ellas.

3ª Función refugio de fauna.

Las zonas verdes ofrecen las condiciones necesarias para la cría y desarrollo de aves, insectos, mamíferos ... ya que el dosel vegetal proporciona:

- Alimento diverso: hojas, semillas y bayas.
- Refugio entre sus ramas y hojas.
- Humedad y temperatura adecuadas

4ª Función estética y de mejora de la salud.

- Las zonas verdes mejoran la composición del paisaje urbano, siendo conocido por arquitectos y urbanistas que los edificios se realzan con el arbolado.

- La combinación adecuada en la composición de colores de los elementos vegetales de un parque, hace que la psiquis humana se relaje ante la agresión de los colores fríos del ladrillo y hormigón, y de la publicidad.
- Estimulan los sentidos al facilitar el desarrollo de otras percepciones: olores, sonidos, variaciones de luz ...
- Constituyen un oasis de relajación y esparcimiento, siendo recomendados para la realización de ejercicios terapéuticos.

5ª Función pedagógica, de ocio y de tiempo libre.

- Las zonas verdes y espacios libres urbanos cumplen una función sociológica y psicológica importante al:
 - Servir de lugar de encuentro para jóvenes.
 - Proporcionar zonas de juego sin limitaciones.
 - Poseer zonas de paseo y descanso para adultos y ancianos.
 - Facilitar la lectura y aislamiento en ambientes recoletos.
 - Mejorar las relaciones sociales.
 - Fomentar la práctica de ejercicios y deportes.
 - Cubrir las necesidades de encuentro con la naturaleza.
- Los jardines botánicos y colecciones de especies exóticas facilitan a educadores y al público en general, recursos didácticos como:
 - Relativos al medio natural: estudios de ecosistemas (terrestres y acuáticos), tanto autóctonos como foráneos, y de los elementos que los componen (estudios botánicos, geológicos, zoológicos, edafológicos, climáticos, ambientales ...).
 - Relativos al medio social: evolución histórica de los tipos de jardines y estilos de jardinería, y su relación con la sociedad de cada época.

6ª Función mejora de microclima urbano.

- Disminuye la temperatura al evapotranspirar los árboles (efecto soto, semejante a cuando se riega un patio).
- Absorbe parte de la luz del sol, siendo menor la radiación que llega al suelo y por tanto, baja la temperatura.
- Aumenta la humedad ambiental siendo mayor el confort.
- Disminuye la velocidad del viento, al aumentar el rozamiento.
- Evitan el enfriamiento de suelo por la noche, amortiguando las oscilaciones bruscas de temperatura entre el día y la noche.

Una ciudad como Madrid nos ofrece la posibilidad de ser observada desde gran cantidad de puntos de vista. Pensando en el campo de la creación puede llegar a ser observada como un auténtico museo viviente, **un verdadero museo al aire libre.**

A través de las muchas formas de entender el arte y desde las distintas especialidades, los artistas también construyen ciudad. Así en Madrid se pueden llegar a contabilizar más de 72 museos, o puede ser recorrida según itinerarios con evidente trasfondo artístico, como El Madrid Medieval, el Madrid de los Austrias, el Madrid de los Borbones, Madrid galdosiano, Madrid del siglo XIX: el Ensanche, Madrid Literario, Madrid Barroco, Madrid Neoclásico, el Madrid más alto: La Castellana. O también otros recorridos como el Madrid Romántico o Isabelino, el Madrid Contemporáneo, ... todos ellos repletos de propuestas plásticas.

El mundo de la creación se manifiesta en la ciudad, a partir de otras manifestaciones como el graffiti, la pintura mural, murales provisionales (dependientes en la mayor parte de los casos de obras de restauración de edificios), el cartel, pintura de caballete realizada en la calle, museo al aire libre, exposiciones temporales en la calle (sobre todo de escultura) escultura de carácter simbólico (*oso y madroño* de la Puerta del Sol) escultura con dependencia de la arquitectura, conmemorativa, fuentes, escultoarquitecturas, diseño de escaparates, etc ...

Otras muestras plásticas que podemos encontrar en Madrid son las de la decoración de autobuses, menajes con carácter móvil que recorren la ciudad y que en algunos casos contienen claros mensajes ecológicos. Dentro del apartado del diseño un aspecto que no debe olvidarse es el del mobiliario urbano, parte del cual también incluye claras referencias al tema de la ecología, como son las papeleras, contenedores para recoger el vidrio, las pilas, etc.





5.3.- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL POSTERIOR DESARROLLO DEL CAPÍTULO.

5.3.1.- Generales.

No está en nuestro ánimo, en absoluto, restar interés al hecho artístico que tenga lugar en otras ciudades, lo que nos anima al estudio de Madrid son dos circunstancias:

Por un lado la necesidad de acotar el espacio que será objeto de estudio para no perdernos en lo que resultaría ser la inmensidad.

Por otra parte advertimos en Madrid una cualidad muy importante que es la de ser un escaparate excepcional desde el que se pueden apreciar las más diversas posturas plásticas del momento, que en unos casos habrán sido elaboradas en la misma ciudad y en otras ocasiones habrán visto su desarrollo fuera de la misma.

La pintura que desde Madrid se puede analizar, lejos de tener un carácter localista, adquiere dimensiones que nos atrevemos a denominar de universales y, es esta universalidad - disparidad y variedad de tendencias, estilos y puntos de vista que conviven sin mayor dificultad, - la que nos llama la atención al tiempo que entendemos que los hacedores son capaces de integrarse en el contexto artístico de Madrid con independencia de su lugar de nacimiento e incluso de su lugar habitual de residencia.

Ante la realidad de una ciudad que se caracteriza por admitir a todo tipo de personas provenientes de los más dispares lugares de España y del resto del mundo, no parece lógico que seamos nosotros quienes excluyésemos en nuestro estudio a aquellos artistas cuyos orígenes haya que situarlos en otros lugares.

A esto añadiremos que nuestra interpretación del momento actual y también referido a la realidad artística no se fundamenta en la imposición de barreras, de separaciones entre los distintos territorios. Lejos de sentirnos molestos por las aportaciones que pudieran llegar del exterior o entenderlas como injerencias a combatir, creemos que es una postura más correcta aquella que se siente cómoda y sabedora de que en el contexto artístico podemos ser libremente ciudadanos del mundo sin que nadie ni nada pueda ni deba impedirnoslo.

Con esta idea colabora no solo la intención, la ideología expresada, sino las posibilidades actuales que ofrecen los medios de comunicación que nos sitúan

con rapidez en los más distantes lugares y los medios técnicos de comunicación de masas o especializados, que en cortos plazos de tiempo nos conectan con realidades distantes, destruyéndose así en gran medida las barreras naturales que entre las personas y las ideas pudiera haber.

5.3.2.- Criterios de selección.

A partir de lo expresado nuestro trabajo ha de mantener, lógicamente, un equilibrio entre la necesidad de acotación y la intencionalidad universalizadora y destructora de barreras artificiales. Por eso la selección de artistas que hemos realizado no debe caracterizarse por estrechos criterios como el lugar de nacimiento o la residencia habitual.

Incluiremos artistas que viven y trabajan en Madrid, los que hayan mostrado en esta ciudad algún trabajo que se relacione con nuestro tema, o aquellos artistas cuya relación con Madrid adquiera alguna relevancia, como pudiera ser el hecho de que el rechazo a la gran ciudad haya obligado al artista a renunciar a vivir en Madrid.

También creemos correcto incluir a aquellos pintores que por algún motivo en concreto pudieran prolongar nuestros horizontes, incluso aunque su quehacer artístico esté enraizado claramente en otras ciudades o en otros espacios. Naturalmente este supuesto hemos de entenderlo como excepcional si no queremos que nuestros objetivos queden, en cierto modo, desvirtuados.

5.3.3.- Las fuentes.

Necesariamente ha habido que desarrollar una búsqueda de documentación que nos permitiese el estudio del tema, y ésta se ha dado en tres frentes distintos que nos permiten el análisis vivo, actual de la situación:

Por una parte, ha resultado muy útil la búsqueda por periódicos y revistas en busca de pintores y exposiciones realizadas en nuestra ciudad y cuyos contenidos deberían ser afines a nuestro tema: "El País", "El Mundo", Revista "Blanco y Negro", "Arteguía", "El Punto de las Artes", "Album-letras-Artes", y también archivos como los de la Biblioteca Verde (del Ayuntamiento de Madrid), o de la Asociación Planet-Art, catálogos, folletos, etc.

La segunda fuente documental la han constituido las entrevistas telefónicas o personales realizadas a artistas de interés a los que nos ha sido posible acceder o que nos lo han permitido.

En este punto hay que decir que el trato recibido de los pintores puede calificarse de excepcional y por lo general no han tenido problema en ofrecernos su tiempo, sus comentarios y documentación, tanto en aquellos casos en los que se sentían próximos a nuestro trabajo como en aquellos otros en los que argumentaron poca sintonía con nuestro tema en sus inquietudes pictóricas.

La tercer fuente documental se planteó en forma de encuesta a 60 galerías y salas de exposiciones, entendiendo que estos son espacios vivos y dinámicos donde se proyecta el quehacer artístico del momento y entendíamos que de estos lugares podrían surgir importantes datos en torno a:

- Por un lado se pretendía extraer de los galeristas, como personas conectadas muy directamente con el mundo del arte de la actualidad, sus percepciones en torno al desarrollo pictórico del concepto de ecología.
- Por otro buscábamos nombres y datos de pintores concretos que mostrasen una especial sensibilidad con el tema que nos ocupa.

Las conclusiones de esta encuesta que se desarrollaba en formato de conversación más que de preguntas y respuestas fueron:

- El trato recibido ha sido en todo momento amable y correcto.
- Una amplísima mayoría de los encuestados manifiestan no conocer nada en torno a este tema. Les resulta extraño y son incapaces por lo tanto de aportar datos concretos de artistas interesados en la ecología a través de sus obras.
- En algunas galerías se nos explica que su trayectoria o su línea no tiene nada que ver con aquello de lo que les preguntamos.
- Algunos galeristas nos advierten de que las temáticas sociales, o de compromiso político, ecológico etc. son propias del pasado, de los años 60, 70, pero que actualmente su incidencia en el arte es escasa o nula.
- El planteamiento de nuestro tema despierta en algunos galeristas un especial interés pese al desconocimiento que tienen del mismo, animándonos a mostrarles nuestras conclusiones una vez finalicemos nuestro ejercicio.
- Muy pocas son las galerías de las que conseguimos salir con algún dato o nombre de pintor que nos pudiera permitir una profundización.

- Algunos de los artistas sugeridos nos manifestaron posteriormente que su coincidencia con el tema presentado era escasa o nula.
- Por último destacaremos la impresión de que muchas de las galerías a las que llegamos muestran claramente un interés mercantil por encima del artístico.

Las salas de exposición y galerías encuestadas fueron:

"La Galería", "Alcón", "Galería Infantas", "Anfisía", "Edurne", "El Gallo", "Estampa", "Marta Cervera (Sala Rojo y Negro)", "Sen", "Emilio Navarro", "Juana de Aizpuru", "Antonio Machón", "Fucares", "Cellini", "Santa Bárbara", "Benamasar", "Elba Benítez", "Masha Prieto", "Elvira González", "Bioska", "Galería Klimt", "Sargadelos", "Cisne", "Seiques", "Estiarte", "Galería Orfila", "Galería Murlborough", "Soledad Lorenzo", "Durán", "Alfama", "Galería del Louvre", "Guillermo de Osma", "José M. de la Mano", "Heller", "La Kábala", "Anselmo Álvarez", "Pilar Parra", "Dacal", "American Prints", "Oliva Arauna", "Capa", "CC22", "Mai More", "Raquel Ponce", "Serie Múltiples", "Galería Tocre", "Recoletos", "Galería Alcolea", "Joge Alberó", "Detursa", "Buades", "Ansorena", "Jorge Juan", "Egan", "Juan Gris", "Margarita Summers" y por supuesto S.E.M.A.R. (Sala de Exposiciones de la Montaña Artificial del Retiro) gestionada por el Ayuntamiento de Madrid, y en cuyos archivos, localizados en la Biblioteca Verde, dependiente del área de Medio Ambiente, encontramos los siguientes datos de exposiciones:

- Exposición de pintura "De un tiempo", de Heriberto, pintor y escultor, del 15 de septiembre al 5 de octubre de 1990.
- Exposición de pintura "La Cruz en los parques de Madrid", de Antonio Benítez. Del 15 de noviembre al 15 de diciembre de 1991.
- Fotografías "La Antártida: Un continente helado", de Ricardo Gutiérrez. Entre el 18 de junio y el 19 de julio de 1992.
- Fotografía "Paseando por ahí" (Los descubrimientos de un naturalista", de José Manuel Crespo y Jorge Martínez. Del 18 de febrero al 28 de marzo de 1993.
- "Fotografía de la naturaleza", de Gregorio de la Cruz, y en cuyo catálogo se puede leer un texto de John Muir que dice:

"Todos necesitamos la belleza tanto como el pan. Lugares donde jugar y rezar y en los que la naturaleza pueda darnos salud, alegría y fortaleza, tanto al cuerpo como al alma".

- Fotografías "Visiones de las antípodas" de Carlos Arnáiz. Del 10 de noviembre de 1993.
- "Materiales singulares", "Doce artistas en Madrid", patrocinada por VELERA y con la colaboración del Aula de Ecología. Del 20 de enero de 1994 al 20 de febrero.

Los artistas fueron: Libia Inés, Alberto Doria, M.A. Lafuente, Rosa Olivero, Alberto Capón, Ana Ybarra, Andruix, Ann Carrington, Suzanne Álvarez Maldonado, Ramón Menasanch, y Ana G. de Rueda. El texto del catálogo dice:

"La idea de la exposición "Materias singulares": 12 artistas en Madrid, surge de una reflexión sobre el significado de la utilización por parte del artista, de objetos cotidianos "desechados" pro nuestra sociedad a los que dota de un significado nuevo que trasciende al uso que poseían.

La exposición que aquí se propone pretende plantear esencialmente dos ideas básicas:

- *Por una parte los aspectos que subyacen a la plástica artística, considerando al artista como un investigador - manipulador de materiales y objetos.*
 - *En segundo lugar, llamar la atención sobre la naturaleza de los materiales que el artista utiliza y manipula, materiales que en el caso de esta exposición son una muestra clara de la sociedad en la que nos desenvolvemos".*
 - Concurso fotográfico "Zoo de Madrid".
- Zoo de la casa de Campo de Madrid, con la colaboración de FUJIFILM (primer premio Alejandro Carrá).
- Instalación de pinturas "Geografías" de Josu Larrañaga. Del 21 de abril de 1994.
 - Exposición de fotografía "Nuestros árboles" de José Manuel Crespo y Jorge Martínez. Entre el 20 de octubre y el 11 de diciembre de 1994.

- Exposición de dibujos de Enrique Fernández Fermina. Entre el 15 de marzo y el 2 de abril de 1995.
- "El arte de un naturalista". SABATERPI. Entre el 9 de mayo y el 18 de junio de 1995.
- "En el Corazón del bosque" Fotografías de Sandra Barriolaro y poemas de Aintzane García. 24 de junio de 1995.
- "Esculto cuadros, esculturas y Medio Ambiente" de Agustín Méndez. Del 23 de noviembre al 23 de diciembre de 1995. Utiliza hierros y aceros de desecho y los pinta con pinturas y pigmentos naturales.
- "Arte y artesanía del Tercer Mundo" patrocinado por la Asociación Juvenil Madreselva. Jueves 21 de diciembre de 1995.
- "Pintura y obra sobre papel" de Cristina Océn e Isabel Alonso. Del 26 de enero al 18 de febrero de 1996.

Del rastreo efectuado en las fuentes mencionadas extraemos una conclusión general:

La incidencia de un espíritu ecologista en la pintura, o de la utilización de ésta como principal concepto de trabajo en Madrid, es mínima.

No obstante desarrollaremos a través de comentarios, individualidades, relaciones entre ellas y aportación de datos, un trabajo que nos permita llegar a algunas conclusiones. Los datos que aportamos nos deberán permitir entender que es lo que caracteriza a una pintura de carácter ecológico y que es aquello que pese a su apariencia no tiene porqué estar sujeto a este concepto.

5.4.- EN TORNO A NUESTROS PINTORES. HACIA LA PINTURA Y LA ECOLOGÍA DESDE MADRID EN LOS ÚLTIMOS AÑOS.

Para el ordenamiento de los artistas a los que nos referimos a continuación se ha tenido en cuenta la afinidad de unos y otros en sus propuestas e intereses, en otros casos su manifiesto distanciamiento y, por otro lado, un orden progresivo de la conciencia de la ecología en su obra, partiendo de aquellos artistas cuya relación con el tema es más anecdótica y terminado con aquellos para los que la ecología resulta ser un concepto importante a tener en cuenta al hacer una lectura de su obra.

El caso de **Plácido Romero** (Málaga 1961) y pese a ser apicultor y ecologista no parece ser, en el terreno del arte, un claro ejemplo de pintor comprometido con el sentimiento ecologista. Sus pinturas, que adquieren formas casi abstractas en la representación de los paisajes, parecen estar más cerca de los ambientes románticos y de un misticismo sensible que de una propuesta ecologista.

Su obra, que se compone a base de grandes y sugerentes masas de color, nos muestra una naturaleza misteriosa, pero el máximo protagonismo queda instalado en el color y en sus combinaciones.

No hemos de pensar que el mero hecho de representar la naturaleza ha de implicar algún tipo de conexión con ella o de complicidad que lleve al artista a tener conciencia de solidaridad con la misma.

Fonfría (Burgos) es otro ejemplo de pintor cuyo fundamento temático es la naturaleza y está próximo a Plácido en tanto que es observada desde un punto de vista romántico y quizás ensoñador. Ciertamente su forma de pintar dista mucho de la de nuestro anterior ejemplo, ya que este se caracteriza por una gran meticulosidad y el empleo, por tanto, de pinceles muy finos.

Las imágenes que nos plantea, espectaculares sin duda, como es el caso de los barcos sobre las crestas de las olas de un mar enfurecido, pueden hacernos pensar en el tratamiento de un tema como es la fortaleza de la naturaleza frente a una cierta debilidad humana, que queda a merced de aquella.

Esto en nuestros días no puede, pese a su apariencia, ser síntoma de una conciencia ecológica ya que es precisamente la naturaleza quien en la realidad está sujeta a las acciones del hombre. Es el hombre quien tiene la capacidad de transformar su entorno, de desequilibrar el medio y los complejos

sistemas que lo componen. Así no es el hombre quien está a merced de las fuerzas de la naturaleza, aunque finalmente su obstinación por controlar el mundo pueda conducirle a un dramático final en el que, en ese momento sí, la desvirtuada naturaleza sea quien condicione cada uno de nuestros movimientos.

Fonfría no habla de este futuro, tampoco plantea las imágenes bellas del mar o de los hermosos árboles centenarios como el que pretende poner ante nuestros ojos todo aquello que es posible imaginar y que al observador le gustaría ver.

Por el contrario, **Emiliano Vozmediano** no busca la ensoñación, el romanticismo, el juego de lo irreal, sino que aborda la realidad pretendiendo poner sus pies mucho más cerca de la tierra.

Sus temas sobre la vida urbana, el paisaje de la Mancha, los jardines de la Alhambra, etc., nos indicarían que estamos frente a un pintor de mayor compromiso con el entorno, no de mayor sensibilización que los anteriores a los cuales este concepto no creo que se les pueda negar, pero si parece haber en él una mayor sintonía con la realidad del presente.

Sin embargo, a juzgar por las palabras de María Dolores Arroyo¹⁴, no es tanto el impacto de la naturaleza y el carácter crítico y curioso sobre ella lo que más le interesa, sino que prefiere, de entre los temas las estructuras, los encuadres, etc., aquellos que mayor juego le den para articular unos tonos y una pincelada usada con libertad y a su medida.

Es una forma de decir que la elección de los temas y la manera de enfocarlos son casi excusas válidas para desarrollar un tipo de pintura que al artista le satisfaga.

Lo referido hasta ahora no significa que su obra carezca de espíritu extra plástico, pero si es cierto que en su intento por expresar algunos de los estados de ánimo de la época en que vivimos refleje más su propia personalidad íntima, que una conciencia crítica del mundo que nos rodea.

Alejandro Quincoces (Bilbao 1951) es un buen ejemplo de artista que utiliza el paisaje como excusa para pintar, no en balde el artículo a él dedicado en "El Punto de las Artes"¹⁵ se titula *Alejandro Quincoces, pinturas para un paisaje*.

¹⁴ "El Punto de las Artes", del 25 abril al 1 de mayo de 1997, p. 24.

¹⁵ "El Punto de las Artes", del 13 al 19 de octubre de 1995, p. 24.

Son las pinturas lo importante, el punto de partida, no el paisaje. Panorámicas de Bilbao o Madrid en las que lo importante es *“descubrir la verdad despojada de todo artificio que la obra de arte guarda en su interior”* y para ello *“... somete al paisaje externo a sus propias necesidades plásticas”*.

Pensando solamente en su temática podría hacernos pensar que sus inquietudes van más allá de lo puramente plástico, y se adentran en el terreno de la denuncia y de la crítica a un sistema que permite que nuestro entorno llegue a adquirir un desnaturalizado aspecto casi espectral.

A través de ambientes siempre tamizados por luces siempre de tránsito, amaneceres o caídas de sol, diluye en el horizonte fantasmales siluetas de una ciudad industrial, pero también explora extrañas sombras que hubiera en el mar ...

Todo esto resulta anecdótico ante la realidad que se nos plantea en la siguiente frase del mismo artículo:

“El proceso creativo llevado a cabo por este nuevo realista parte del natural para luego concluir la obra en el estudio y aquí es donde realmente surgen las ideas e inclinaciones estéticas personales, el artista resuelve estructuras, inventa luces y, en general, otorga a la obra un halo vital que diferencia el cuadro final del motivo inicial”.

Otra forma de entender la naturaleza o el entorno más próximo es la de **Javier Aroncena** (Donostia 1935) sin embargo tampoco en él encontramos los datos necesarios para inscribirlo en un contexto ecológico.

Junto a **Carlos Bizkarrondo**, **Alejandro Tapia** y **José Grácena**, formaron el grupo UR a mediados de los años 60 y su intención era la de llevar a cabo una renovación del paisaje vasco¹⁶ partiendo del sentimiento pictórico.

Es una decidida voluntad de renovación y búsqueda de mayor modernidad de la pintura vasca, y de su paisaje en concreto, que había quedado anclado en un excesivo costumbrismo, y es en favor de esta meta sobre la que trabajan sin ningún recelo a utilizar el paisaje como punto de partida temático y excusa para el desarrollo de una pintura con unas connotaciones conceptuales mayores a las de partida y que quedan de manifiesto en una atrevida utilización del color que recuerda al fauvismo y una aproximación a la abstracción aunque sin dejar de lado un evidente figurativismo.

¹⁶ Julián H. Miranda. Artículo en “El Punto de las Artes”, del 25 al 31 de octubre de 1996.

Efectivamente, tras lo expuesto, no resulta extraño que se pueda observar en Aroncena la existencia de un carácter poético de su pintura, como pone de manifiesto Julián H. Miranda¹⁷ al observar su serie dedicada al desfiladero de Pancorvo.

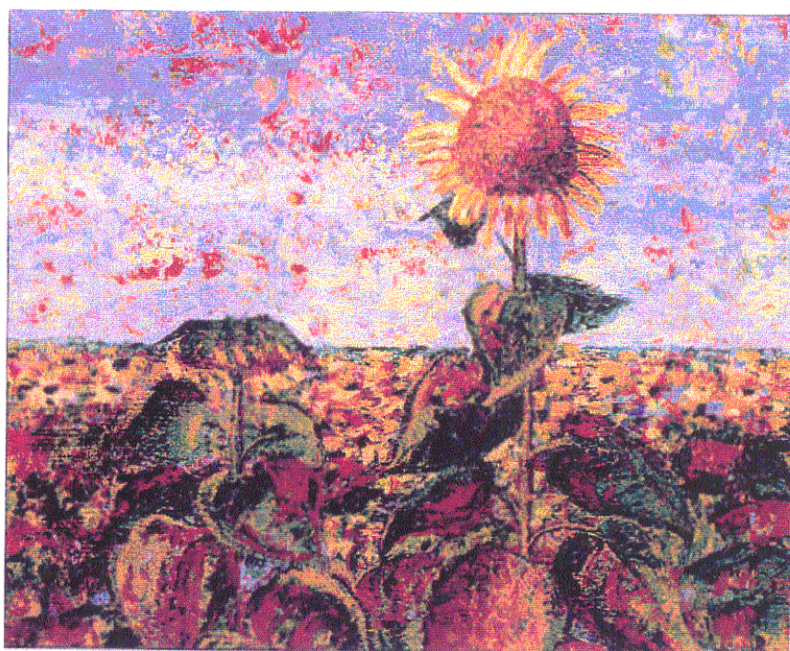
Una forma muy directa de expresar que la realidad está fuera del cuadro, o que en cualquier caso éste y aquélla son independientes es la siguiente:

“Encerrado en los lineales límites del lienzo, el cuadro es una unidad. Con independencia del entorno o del motivo que lo inspira, disfruta de vida propia: un origen y unas motivaciones”.

Estas son palabras de **Paloma Ripollés** (Madrid 1967), en cuyos cuadros siempre vemos un reflejo de la naturaleza. No nos atreveríamos a decir en su caso más que un reflejo, ya que su esfuerzo consiste precisamente en disociar, en el más alto grado posible, aquello que es la realidad y aquello que es la pintura.

Seguramente Paloma haría suyas las palabras de **Magritte** *“Ceci ce n’ est pas une pipe”* y desde el con tenido de esta frase nos deja totalmente desarmados a la hora de por interpretar su obra desde la perspectiva ecológica.

La conciencia ecológica no puede partir sino de



Paloma Ripollés. *Girasol*.

¹⁷ El texto de Javier Sáez de Gorbea *La naturaleza en la pintura vasca*. Madrid: Kandinsky Centro difusor de arte 1978, nos puede orientar sobre el tratamiento de la Naturaleza y el paisaje en Euskadi. En este texto se puede leer: *“La naturaleza ha adquirido en otros tiempos carácter mágico-mítico, como soporte de las preguntas del hombre que quería buscar un principio estable que le explicase el origen y las transformaciones. Todo ese mundo parece cristalizar en el gusto que el vasco siente por lo que le rodea, en el culto que le rinde, y que da lugar a un fuerte sentimiento que impregna buena parte de la actual pintura vasca”.*

la realidad, de lo vivo, de aquello que somos y que nos rodea, nunca de la apariencia ni del reflejo, no admite sucedáneos ni aproximaciones, aunque inevitablemente esté sujeto a interpretaciones.

La muestra de una naturaleza exultante, llena de vida, de flores, de color no es sino un espejismo, por lo tanto, lo que de sentimiento ecológico quisiéramos extraer no sería verdadero, ya que en el espíritu de la pintora está la esperanza de que su obra sea contemplada con la libertad de interpretación que permite el arte abstracto, sin necesidad de fijar puntos de referencia, es decir, referentes externos.

Una actitud distinta, pero en la que a pesar de las apariencias no hemos de ver un protagonismo de la ecología, es el caso de **José Mosquera**, (Madrid, 1954).

Ciertamente, el tratamiento por un lado de temas e imágenes tradicionales como bodegones y otras



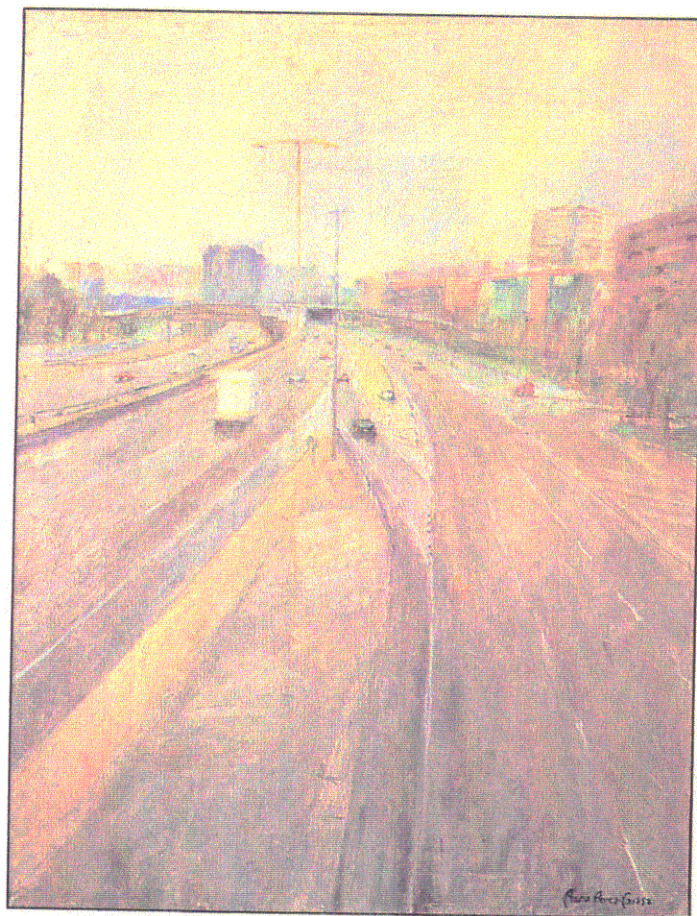
José Mosquera. *Estación de Chamartín*.

naturalezas como paisajes, y por otro lado el encuentro con la actualidad en temática urbana, podría hacernos pensar en que es la oposición de dos estéticas, de dos filosofías bien distintas. Parecería lógico buscar el enfrentamiento y sin embargo en el espíritu de este artista está la integración, el equilibrio, la homogeneización de estas dos versiones del entorno, de tal manera que por la ausencia de crítica en lo temático y por la preponderancia concedida al proceso de creación no cabe el discurso de la confrontación sino el del encuentro, siempre en unos ambientes misteriosos, reservados, sutiles, enigmáticos, íntimos, ocultos y poéticos, como lo describe Adolfo Castaño¹⁸.

¹⁸ Adolfo Castaño, "ABC", 25 de junio de 1995, p. 44.

El caso de **Rosa Pérez-Carasa** (Riotinto, Huelva 1957) que estudió Bellas Artes en Madrid, ciudad donde vive, no se distancia mucho de nuestro anterior ejemplo en lo que respecta al compromiso ecológico desde la pintura.

Con menos misterio o enigma en su obra, aunque con una clara muestra de sensibilidad pictórica que queda bien patente en la elección de las perspectivas, la sutileza en los temas elegidos, el trazo “desenfadado” pero con gran control, ..., nos plantea visiones de una ciudad - Madrid - de la que por lo general selecciona aquellas zonas menos trabajadas por los artistas. Son circunvalaciones, M-30, M-40, etc., idea de una ciudad en movimiento pero sin agobios, sin estrés, con limpieza, cierta calma.



Rosa Pérez - Carasa. *El puente de Ramón y Cajal*.

Pinta lo que tiene a su alrededor, es un tema que le motiva, pero no da muestras de ponerlo en tela de juicio y así, según destaca Juan Manuel Bonet¹⁹, al referirse a las observaciones de Miguel Rodríguez Acosta sobre Rosa “*ha elegido un tema o escenario recurrente, el espacio urbano que le rodea, aquel que ve y que siente, que transita y sueña a diario como un inevitable crisol de sus anhelos estéticos*”.

El caso del artista atrapado por el entorno que le rodea es muy frecuente pero no siempre esto va unido a una intencionalidad como la que motiva nuestro trabajo. Incluso puede darse el caso de que atrapado por el entorno, y

¹⁹ Juan Manuel Bonet, “ABC”, 4 de junio de 1995, p. 42.

pese a la hostilidad de éste, el artista transforme en su interior y de este en su pintura unas condiciones adversas en otras de signo totalmente contrario.

Es el optimismo quien hace creíble en el caso de **Antonio Carrilero** el que hace buenas las palabras de que *“todo depende del cristal con que se mire”*.

Antonio Carrilero nació en la Mancha (La Roda, Albacete) y son sus paisajes los que pinta con entusiasmo. El sentirse cómodo en ese contexto geográfico le permite transformar los desolados y austeros paisajes en otros luminosos y plenos de color y optimismo.



Antonio Carrilero. *Paisaje de mieses en Pozo Amargo*.

Sería impensable, dice Laura Revuelta²⁰, entender a un pintor con el apego de Antonio a su tierra pintando en un estudio situado en pleno corazón de cualquier capital, por pequeña que ésta fuera.

Sin embargo este dato, que nos permitiría incluirlo dentro del grupo de los artistas de cierto compromiso ecológico, no creemos que sea relevante ya que se da demasiada naturalidad en el artista. Es decir, ésta forma parte de la personalidad íntima del artista y no hace de ello una bandera, no lo discute, no crea un discurso a partir de ello, sino que crea un obra desde la comodidad y el placer y no desde el análisis crítico que evidencie la elección de ese entorno frente a otros.

Pero la transformación en la obra de un paisaje desolado en otro más optimista no es el motivo por el que un artista no entra a formar parte del grupo de artistas comprometidos con la ecología. Así podríamos encontrar ejemplos en los que el paisaje representado es perfectamente árido y “falto de vida” y sin embargo no hay crítica ni si quiera a los motivos que han llevado a ese entorno a mostrarse con ese aspecto.

²⁰ “ABC”, 26 de noviembre de 1995, p. 44.

María José Redondo es un ejemplo a este respecto. Algunos de sus cuadros, paisajes muchos de ellos, carecen de vida vegetal y prácticamente todos carecen de la representación de otros modos de vida animal o humana. Sin embargo, si lo que se prefiere es evidenciar unas preferencias compositivas, o se persigue un trabajo que circule en torno al valor del color y a la manera de cómo éste queda texturizado sobre la tela, nos encontraremos con que



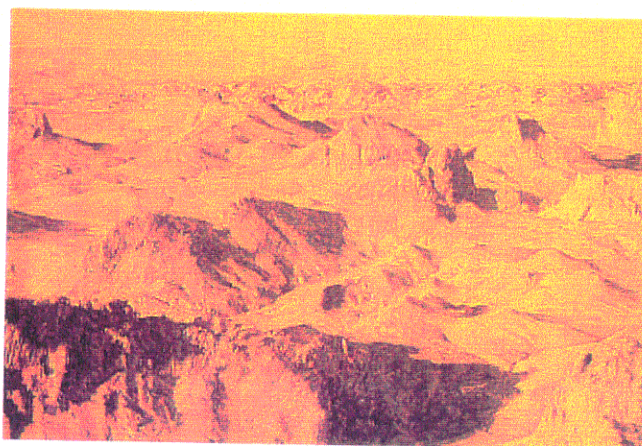
M^a. José Redondo. *Tierras de colores.*

más que un ejercicio de referencias extrapictóricas lo que tenemos es un desarrollo plástico cuyos límites no exceden a los propios de la superficie.

Es decir, la pintura se hace pintura, se estudia, se valora, se interpreta y se vive desde la pintura pero quedan lejos las referencias sociales críticas, ideológicas o discursivas de todo aquello que no sea pintura.

Tomemos ahora a otro artista, **Ostern**, al que podemos asociar con María José Redondo en tanto que sus representaciones paisajistas ofrecen una visión del mundo con ausencia total de vida.

Este caso es más extremado que el anterior, en este sentido la vida parece estar del todo ausente aun que si miramos un poco mejor, las huellas del hombre están presentes haciéndonos referencia a él sin ser presentado directamente.



Ostern. *El transito de Ziryab por Ifriqiya.*

La primera impresión que nos da la contemplación de sus cuadros es de desierto, de arena, rocas, espacios inhóspitos, en los que ningún ser podría sobrevivir. Servirían para

ilustrar un documental sobre la desertificación, pero hay más datos de este artista que cambian esta primera impresión y le dan un carácter más complejo.

El artista admite²¹ que pintar por pintar, rellenar una superficie, es decir, elaborar una pintura cuyas raíces permanecen en el campo estrictamente de la pintura, no tiene sentido. Aboga por tanto por la interdisciplinariedad, por el argumento, la documentación, es decir, por introducirle a la pintura un espíritu del que carece la imagen por sí sola.

Se preocupa por la música, (panderetas, tambor de copa del norte de África) cuyos sonidos sintoniza con sonidos cargados de simbología de vida como el del corazón; por la psicología que anima al expresionismo alemán; por la mitología, escogiendo ejemplos como el Rey Arturo, los Caballeros de la Tabla Redonda y el Santo Grial.



Ostern. *Tambor Cáliz o Grial.*

En un intento cargado de dificultad. Como es comprensible, reflejar estas inquietudes a través de composiciones donde el máximo espacio se le concede a la representación de los paisajes desérticos antes mencionados.

No se duda aquí de que consiga sus objetivos en tanto que integración de este conjunto de ideas. Pero todo esto queda relegado al terreno del lo anecdótico si pensamos en las verdaderas intenciones del artista, en su objetivo último, que es la búsqueda de la verdad.

En un trabajo que desarrolló en el Hospital Psiquiátrico de Valladolid entendió que, más que él, uno de sus alumnos del hospital había conseguido hacer del arte la única vía posible para entender y soportar su existencia. A Ostern le queda la frustración de no conseguirlo y la intención de no pretenderlo de manera radical, entendiendo que para emular a su alumno correría el peligro de perderse en los laberintos de la mente.

La búsqueda de la verdad y entender el arte como un procedimiento válido para entender la propia existencia, nos permite pensar en Ostern como un artista que sitúa el objetivo de sus esfuerzos entorno a su interior. La dirección o el espacio de referencia es el individuo, o incluso el mismo, no el entorno, el

²¹ "ABC", 11 de febrero de 1996, p. 32.

espacio, el exterior, la naturaleza, sus características transformaciones, equilibrios,

La última frase de Laura Revuelta en el citado artículo sobre Ostern parece darnos la razón y lo explica así:

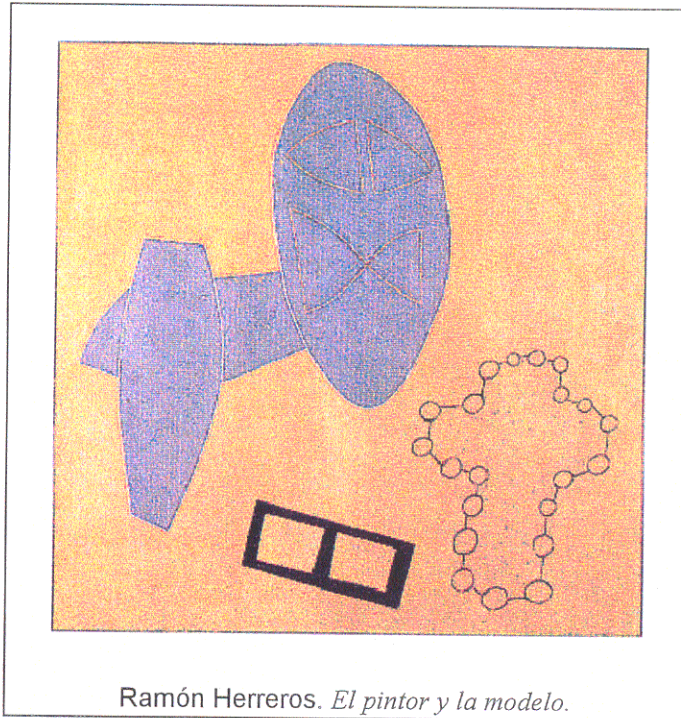
“La Leyenda (la magia) y la argumentación (la realidad) dos planos que gusta reflejar Ostern y que encierra en un orden perfecto, una espiral, un laberinto de posibilidades, infinitas: los delirios de la mente”.

El caso contrario a esta mirada hacia el interior lo encontramos en **Ramón Herreros** (Barcelona 1947) quien intenta desde el arte poner orden en un mundo que, según su particular forma de ver, es caótico.

Los intentos por poner orden en el caso de este artista han sido abundantes y en ningún momento se ha obstinado en pensar que es desde una u otra disciplina desde la que únicamente debería abordar esta problemática.

Esto resulta congruente con la visión que Ramón tiene del arte, sobre el que piensa que es un terreno difuso o resbaladizo en el que no hay certeza de por donde encontraremos la salida. Así sus dudas en los años 70 sobre la utilización del happenig como medio de expresión

idóneo, sus trabajos de cine con **Ferrán García Sevilla** y **Carlos Pazos**, sus escritos sobre temas cinematográficos en la desaparecida revista “Destino”, sus experiencias pictóricas repletas de ironía en el terreno del “Kisch” o sus ejercicios en la línea de la semiótica, nos muestran la imagen de un artista no conformista, curioso, dinámico, en busca de una salida para sus objetivos teóricos que no están en la línea de la mera expresión sino en la de la transformación del mundo.



Ramón Herreros. *El pintor y la modelo.*

En los años 70 Herreros formó parte del "Equipo A", un colectivo como "Crónica" o "Realidad" comprometido políticamente, en el que se creía que sus obras podían ayudar a cambiar el orden de las cosas.

Otros artistas como **Peinado** o **Ricardo Cristóbal**, desde posturas políticas bien definidas (y en estos ejemplos de izquierdas) se aproximan a una interpretación del arte más decididamente ecológico que Ramón Herreros. Aquéllos (como tendremos ocasión de comprobar más adelante) crean un discurso más directamente relacionado con la problemática medioambiental mientras que es el complejo mundo que nos rodea (tomado como un todo demasiado amplio) el que preocupa a Ramón.

Por otra parte, de parecida forma a como las cultura islámicas o precolombinas, Ramón decide optar por unas formas representativas cargadas de geometría, buscando posiblemente en el esquema formal una depuración de la realidad que no someta al observador (ni a él mismo) a la presión de lo anecdótico.

Lo que pasa es que esta purificación de la realidad al pasar a formar parte de la pintura, que en otras culturas podrían ser interpretado como una sublimación del mundo natural, en el arte actual puede tener otra lectura.

Y así, según dice Manuel Calderón²²:

"La pintura de Herreros participa del punto de vista que Miró ofreció al arte contemporáneo: el mundo real se convierte en ideogramas, en símbolos que constituyen una nueva realidad con sentido propio".

Es el orden por lo tanto de una realidad más pictórica que exterior a la que tenemos que entender que se refiere Herreros.

La relación entre el modelo y el artista no tiene como fin transformar el referente, ni tampoco juzgar la artificiosidad del arte, sino más bien pretender una armonía en esa relación que se refleja posteriormente en la obra y ésta será posteriormente el objeto del discurso.

En algunas ocasiones un gesto en la vida real de la persona adquiere una significación especial y de tanto peso que transformará el sentido de sus acciones futuras. Por ejemplo si un "jupí", inmerso en la atroz y estresante vida de una gran ciudad, decide romper con esa antinatural forma de existir y elige un modo de vida radicalmente opuesto consistente en la búsqueda más primitiva de la supervivencia y, conscientemente, se aleja de la dictadura de la

²² Manuel Calderón, "ABC", 5 de noviembre de 1995, p. 42.

competitividad y de la superindustrialización, tendremos una actitud próxima al sentimiento ecologista, al contacto con la naturaleza, a la búsqueda del sentido de la propia vida, de manera que no se participa ni de la destrucción en general ni de la propia destrucción de la persona.

Muy posiblemente habrá otras formas de conectar con el sentimiento ecologista sin ser tan radical, pero también será cierto que el mero hecho de huir de la ciudad y de sus muros no es garantía de llevar a cabo una producción (en este caso artística) de carácter ecológico.

El caso de **Jorge Fín** creo que es significativo. Hacia 1993 se traslada a las proximidades de la Manga del Mar Menor (Murcia) hastiado de trabajar en Madrid y con ganas de dar carpetazo a una dinámica que pretendía sacar provecho de las "neuras urbanas".

Jorge Fín entiende que el frenético desarrollo de la pintura contemporánea supera a la capacidad humana para su asimilación. Es un desarrollo a mil bandas que se hace imposible de seguir, es un gigantesca Torre de Babel.

Su huida de este alocado mundo del arte le permite poder reflexionar, pensar las cosas de otra manera, vivir con otro sosiego y ejercer el oficio de pintor desde un lenguaje bien distinto al anterior.



Jorge Fín. *El observatorio.*

Antes era la violencia, la agresividad, capas de pintura, arañazos y raspaduras, era a su manera de ver, la forma de seguir el diálogo de la pintura contemporánea; ahora es otra paz la que le embarga, es el deleite por sentir el paso del tiempo, disfrutar el misterio de la noche, ... y esto reflejado a través de coordenadas figurativas en las que aparece el paisaje o la presencia del ser humano.

Hasta aquí la actitud de vida nos sugiere una vuelta a lo natural, a la integración con el medio, a la búsqueda de una armonía perdida en otros momentos, pero su discurso artístico no apunta hacia el crecimiento, a la evolución de la realidad, ni a la realidad misma, no discute la transformación, la dinamicidad del mundo ... Lo que sucede en la obra no es sino el reflejo de

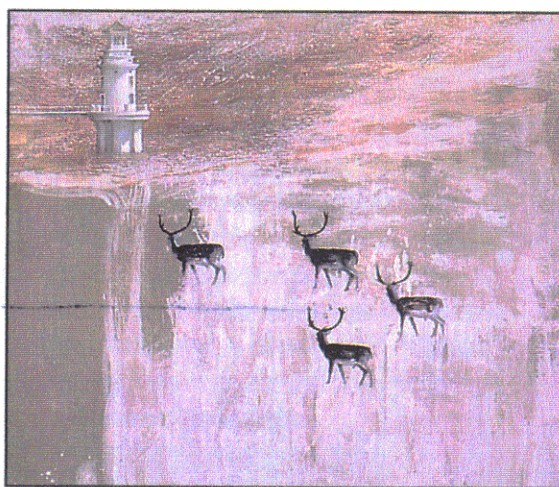
lo que sucede en la vida²³ privada del artista y a esto hay que añadir que no está en la intención del artista la comunicación precisa de aquello, sino que a través de la imagen “anecdótica”, envuelto en una atmósfera onírica y “sugerente”, prefiere que sea el observador quien se esfuerce por interpretar la obra, por darle sentido, por acabar la historia.

Así, “ocultando” las verdaderas intenciones y siendo el observador un agente activo en la construcción de la obra, el sentido final de esta no se puede considerar a priori ni en una dirección ni en otra ya que dependerá en gran medida de la sensibilidad, de los intereses, de la agudeza de un observador que no es único sino múltiple y variado.

No es infrecuente esta actitud de refugiarse en el campo entre los artistas, ni siquiera es necesario vivir en una ciudad “monstruosa” para preferir acercarse a espacios más sencillos. Por ejemplo **Juan Vida** (Granada 1955) huye de su ciudad y se instala en un pequeño pueblo (Pinos Genil) situado en la carretera que conduce desde Granada a Sierra Nevada.

Si a esta actitud añadimos que en su obra aparecen escenarios como viejas fábricas abandonadas de aspecto fantasmagórico, ruinas, animales como patos, ciervos, vacas toros, etc. y que los títulos de sus cuadros pueden ser: *Toro en la Marisma*, *El gran invierno*, *La fábrica del blanqueo*, *Inundación*, etc., prácticamente no tendríamos duda de estar frente a un artista con un compromiso con la naturaleza que excedería al mero disfrute de la misma.

Sin embargo en nuestra opinión, y aunque la sensibilidad hacia lo natural es inequívoca, hay otro factor en la obra de Juan Vida que está por encima de ese y que se erige en el objetivo fundamental. Nos referimos a su vinculación con el mundo de la literatura. El propio Juan Bonet²⁴, destaca en este sentido que entre sus amistades destacan de manera clara los escritores por delante de sus compañeros de profesión y así,



Juan Vida. *El gran invierno*.

²³ Laura Revuelta, “ABC”, 2 de junio de 1996, p. 76.

²⁴ Juan Bonet, “ABC”, 6 de marzo de 1994, p. 41.

desde hace unos años, su obra adquiere un fuerte componente literario.

Así, paralelamente a su trabajo como pintor, ha desarrollado una revista poética llamada "Hélice" en la que destaca su preocupación por el diseño gráfico y sus juegos con la tipografía.

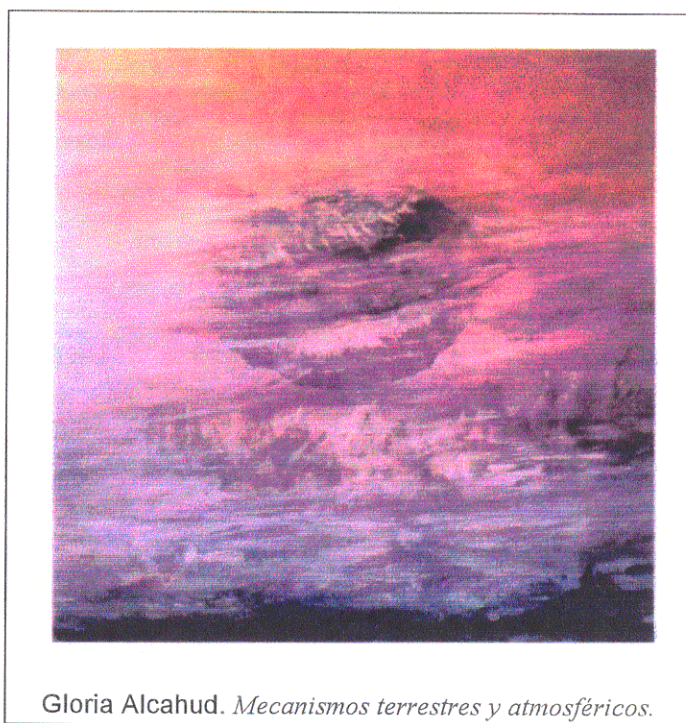
En su obra pictórica los espacios naturales o ruinosos, en los que se refleja la huella del hombre, no son sino escenarios en los que el pintor instala una serie de personajes (animales en muchas ocasiones) que, a modo de indicios, formulan una atmósfera que permitiría la reconstrucción de una historia.

Claro está que no solo es la narración, la poética, lo único que le interesa ya que su obra se cifra en clave pictórica teniéndose esta muy en cuenta como lenguaje, y las grandes manchas, la huella de la pincelada, la textura, la superposición de imágenes creando espacios dentro de espacios, el color, etc., dan muestra de que no sólo se persigue una fusión entre plástica y literatura sino que se desprende de su práctica un verdadero interrogatorio a los recursos pictóricos.

Otra forma de evadirse de una realidad truculenta puede ser la que nos propone **Gloria Alcahud** (Valladolid) cuyas premisas son, según Javier Ocaña²⁵, "*El mundo es un caos y el firmamento sólo es palpable gracias a los sentimientos*".

A partir de aquí, el mundo es olvidado y sus esfuerzos se centran en la segunda parte de la premisa, el universo como tema y los sentimientos como soporte teórico.

El Universo, desde la postura de Gloria, es para nosotros inaccesible desde el razonamiento y desde los sentidos y su pretensión es la accesibilidad desde el sentimiento que la obra de arte puede provocarnos.



Gloria Alcahud. *Mecanismos terrestres y atmosféricos.*

²⁵ Javier Ocaña, "El País Semanal", 21 de julio de 1996, p. 25.

Con tal forma de pensar no pueden ser las explicaciones ni las palabras las que nos den las partes pautas para el entendimiento, sino la propia obra quien ha de explicarse²⁶.

El Universo, nuestra relación con él, determinados astros como el Sol, Venus, constelaciones, etc., han sido en algunas obras elementos claves para desarrollar un discurso ecológico; más allá de la pura representación de la naturaleza y más allá de la mercantilización de aquella como parte de la obra. Sin embargo ejemplos como el anterior o como el de **José Orus** nos demuestran como estos elementos pueden ser apropiados para el desarrollo plástico sin ninguna repercusión ecologista.

José Orus²⁷ (Zaragoza 1931) utiliza temáticas como agujeros negros perdidos en el espacio, abismos o estrellas luminosas, masas de luz roja que proyectan sus irradiaciones, espacios cósmicos, etc. pero por encima del carácter cientifista sitúa muy claramente el inventivo, la fantasía, el deseo de utilizar las formas geométricas ovaladas, círculos concéntricos, etc., el material pictórico aplicado en grandes texturas y los efectos cromáticos vibrantes para crear obras de gran impacto visual.

Aunque el efecto misterioso y de secretismo forma parte de las intenciones que este artista pretende transmitir, al partir este de un ejercicio imaginativo (personal) no es sino la propia imaginación del artista quien queda tras el velo que no nos permite acceder y no la propia naturaleza sobre la que en realidad se articula un discurso.

La pintora **Belén Cavestani**, que utiliza casi permanentemente los temas de la naturaleza, paisajes, animales, incluso agujeros negros como en el caso de José Orus, se nos presenta como una forma de interpretación del medio natural muy diferente.

En la memoria teórica y plástica de Belén aparece un referente claro que es **Van Gogh**²⁸. Por una parte su preocupación por el color, por la luz, por el movimiento, con una pincelada suelta, visible, pero controlando permanentemente sus direcciones y por otra la búsqueda permanente por

²⁶ Se suma de esta manera a las palabras del cubista Georges Braque que decía que: *"en la pintura lo único que merece la pena no se puede explicar con palabras"*.

²⁷ José Orus en "El Punto de las Artes", del 30 de mayo al 5 de junio de 1997, p. 10.

²⁸ Las referencias a van Gogh están extraídas del artículo de Laura Revuelta, "ABC", 19 de enero de 1997.

acceder al conocimiento, por aclarar su postura, por entender la pintura, desde la temática de la naturaleza a la que también pretende entender.

Encontramos en Belén una doble instalación en el mundo, por un lado lo definido, resultado de su trabajo hasta el momento, que puede interpretarse como un resultado en sí mismo, y por otro lo indeterminado, que se refiere a la incertidumbre provocada al asumir que se instala en la búsqueda permanente.

Parece concordar bien esta dualidad con la personalidad de la pintora, en la que coexiste la actitud tempestuosa, violenta, gestual, dinámica, y la necesaria paz interior que le permite continuar su trabajo sin el peligro de desvariar o conducirse irremisiblemente a un caos total de difícil salida.

La naturaleza, en el caso de Belén, no parece ser un simple referente visual, un tema recurrente, sino una necesidad.

La integración de la naturaleza y la pintura en un mismo campo no es en este caso el indicio de acceder al discurso del medio a través de la pintura, sino todo lo contrario, es el método elegido por la artista para acceder al discurso plástico desde una asumida sabiduría de la naturaleza.

Jorge Bayo²⁹ (Madrid 1964) muestra algunas similitudes con Belén, como es la necesidad de “conocimiento”, asume que a éste hay que llegar desde el trabajo. Aunque también utiliza insistentemente temas de la naturaleza, el énfasis lo sitúa más que en aquella, en el proceso de creación. Así lo explica él mismo:

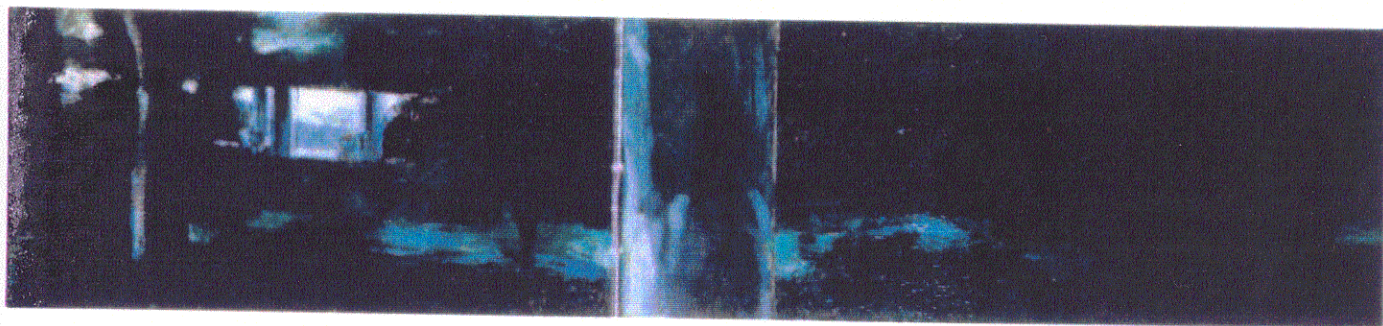
“La curiosidad, el deseo de saber más, impulsa al contemplador a extender y profundizar este principio de entendimiento utilizando todos los recursos intuitivos y racionales.



Belén Cavestani. Serie *Paisajes*.

²⁹ Jorge Bayo: Catálogo “1ª exposición” Texto de Jorge Bayo, Galería Ansorena. Del 23 de marzo al 19 de abril de 1993.

Esta manera de abordar el conocimiento se inicia por un encuentro feliz; y su cumplimiento genera felicidad. Precisa observación, receptiva y aceptación. Y tiene la capacidad de generar una respuesta: La acción. A su vez, la acción provoca un nuevo estado que habrá que analizar para actuar en consecuencia. Y así indefinidamente en un ciclo que se repite y culmina solo cuando el que aprende se da por satisfecho”.



Jorge Bayo. *El verano es ...*

Si Belén respecto a la búsqueda tiene una certidumbre (al conocimiento se accede desde el apoyo en la sabia naturaleza), Jorge admite no tener nada claro el asunto y dice “*Se trabaja con tesón y desorientado*”.

Nos hemos referido anteriormente a van Gogh y ahora en el caso de Jorge advertimos la utilización de un tema que nos lo puede relacionar con el artista de Groot Zundert³⁰: *Las cuatro estaciones*. Este tema que como es conocido ha sido trabajado por muchos artistas a lo largo de la historia (un caso destacable sería Goya en su famosa serie de cuatro cuadros) no siempre ha de inducirnos a pensar en la observación del transcurso de la vida, el tiempo, el proceso cíclico de la evolución de la naturaleza apoyado en los cambios climáticos estacionales.

Las cuatro estaciones para Jorge, según admite en el catálogo mencionado, son un pretexto para abordar temáticas conceptuales relacionadas directamente con el terreno plástico en relación a aspectos como el orden y el caos.

El emparentamiento de esto con van Gogh queda ciertamente lejano, es simplemente anecdótico. Pero este emparentamiento se hace más próximo para el caso de Belén Cavestani a la que vemos muy bine reflejada en el siguiente texto³¹:

³⁰ Groot Zunder es el pueblo de los Países Bajos próximo a la frontera belga en el que nació van Gogh el 30 de marzo de 1853.

³¹ “Los genios de la pintura” (Van Gogh) pp. 14.- “En febrero de 1888 van Gogh se traslada a Arlés, en el sur de Francia, en busca de la brillante luminosidad de un paisaje de tonalidades cálidas.

"La primavera tiene el nuevo trigo verde tierno y los manzanas rosas en flor. El otoño tiene el contraste de las hojas amarillas con los tonos violetas. El invierno tiene la nieve y los menudos personajes negros. Así pues, si el estío tiene la oposición de los azules con un elemento anaranjado en el bronce dorado de los trigos, se podría hacer justamente de este modo un cuadro que exprese muy bien el aire de las estaciones con todos los contrastes de los colores complementarios".

Y respecto a la búsqueda de paz interior que pretende Belén suponemos que el espíritu que se desprende del siguiente texto³² concuerda perfectamente con sus inquietudes:

"¿Sabes lo que espero, cada vez que me pongo a tener esperanzas?. Que la familia sea para ti lo que es para mi la naturaleza, los montones de tierra, la hierba, el trigo amarillo, el aldeano, es decir, que encuentres en tu amor por la gente no solamente de qué trabajar, sino de qué consolarte y rehacerte cuando haya necesidad".

El camino en busca del conocimiento, del aprendizaje, tiene como cualquier otro aspecto de la vida que tomemos múltiples direcciones, enfoques o intereses.

Montesol (Barcelona 1959) opta también por poner énfasis a su periodo formativo. Antes de dedicarse a la pintura sus trabajos se enmarcan en el terreno de la ilustración y el cómic, y pese a que los medios citados y el pictórico mantienen claros puntos en común, las diferencias son también notables.

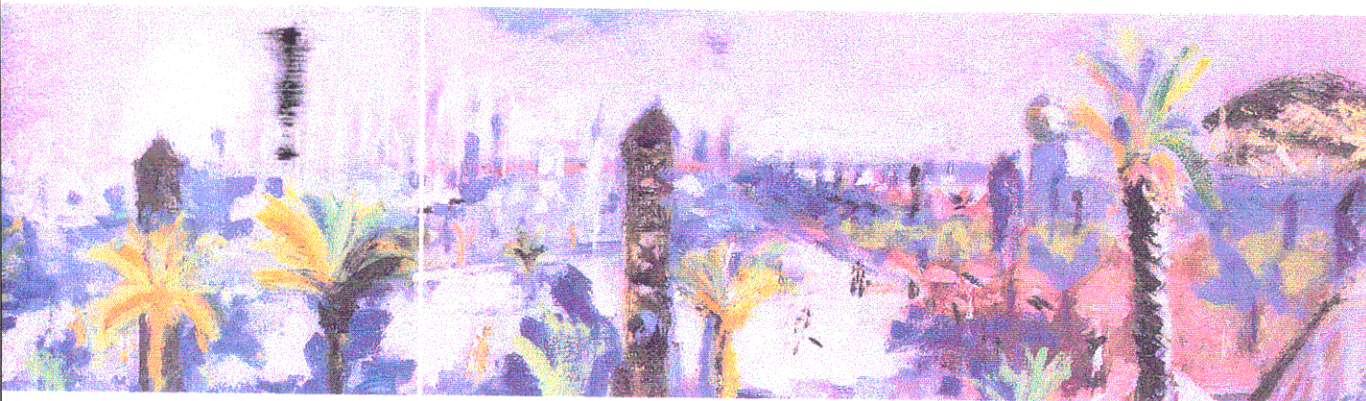
Sin prisa, pero con paso firme y seguro, como lo describe Manuel Calderón³³, Montesol fija para su ejercicio pictórico una temática que ya le resulta conocida de sus anteriores experiencias plásticas: ésta es la ciudad, concretamente dedicado a Madrid en 1995 y a Barcelona en 1996.

Pinta numerosas telas al modo japonés, cuyo tema son las flores de los árboles frutales. Durante el mismo periodo intenta poner en práctica su proyecto de crear una comunidad de artistas y para ello alquila la "casa amarilla". Pasa parte del verano en un pueblecito a la orilla del mar, Saintes-Maries-de-la-Mer, donde pinta barcas sobre la arena. Le atraen de modo particular los girasoles, sobre todo en cuanto a la investigación del color en la "serie de amarillos que van hasta el naranja". Comienza a descubrir el color de la vida."

³² "Los genios de la pintura" (Van Gogh) p. 16.- De una carta de Van Gogh a su hermano Théo, Mayo-junio de 1890.

³³ Manuel Caderón, "ABC", 24 de noviembre de 1996, p. 51.

Entendemos que la necesidad de Montesol de aprendizaje se centra en estos momentos en el terreno de la técnica y los apuntes hacia el futuro que el mencionado crítico destaca, van dirigidos hacia el campo del pensamiento en contraposición del actual centro de atención, que es la realidad en una vertiente bastante descriptiva de la imagen.



Montesol. *Puerto Olímpico*.

La ciudad que nos describe tiene como origen la idea de ser un mundo cerrado y temáticamente comprensible. Sus obras, con títulos como *Rambla de flores*, *Puerto olímpico*, *Chiringuitos de la Barceloneta*, etc., transmiten con pincelada suelta, poco detalle y masas de color que simula siluetas, la idea de la ciudad como lugar de múltiples visiones, actividades, caracteres, pero se preocupa tremendamente por dejar muy clara la intención de los elementos naturales, las arquitecturas y las actividades humanas.

Ninguna parte estorba a las demás, cada una se sitúa en su plano, no hay problemas ni tentaciones de crítica. ¡Cuanto se diferencia esta obra de la del también catalán, pero afincado en Bilbao, **Luis Badosa**³⁴.

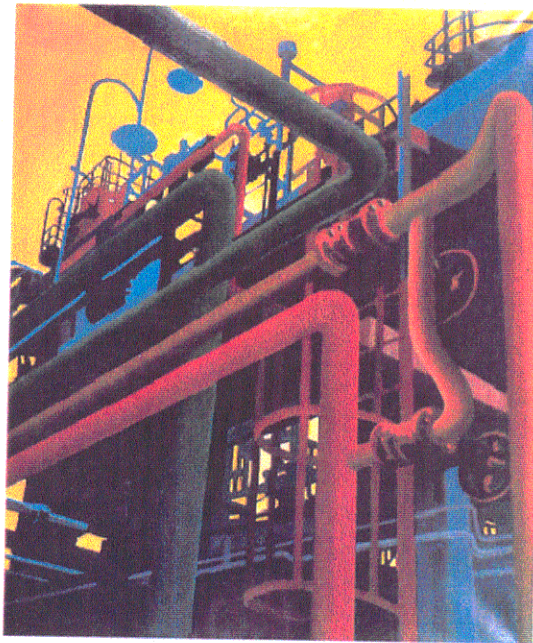
Al hablar de Luis Badosa es importante destacar las características del entorno en el que transcurren sus años de juventud, entorno que si bien no está exento de tradición industrial sí que es más reconocible por su paisaje variado y sugerente, que va desde lo agreste y desértico, paisaje volcánico de las cercanías de Olot, hasta el arbóreo y pleno de vida de otros espacios próximos a su entorno natal.

³⁴ Luis Badosa nació en La Garrotxa (Gerona) y es profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao desde 1970, cuando aún era Escuela Superior de Bellas Artes.

De entre el repertorio de Luis nos interesa destacar la parte de obra que empieza a producir desde su llegada a Bilbao, donde encuentra un entorno, un paisaje muy distinto al que estaba acostumbrado.

Sus anteriores pinturas, que reflejaban el entorno sin mayores preocupaciones medioambientales, se transforman en una permanente crítica hacia lo que ahora tiene frente a sí.

La ría bilbaína resulta ser un mundo de aspecto fantasmagórico en el que los barcos gigantes circulan dando la impresión de navegar por las calles, grandes mástiles, enormes grúas metálicas que se confunden con las esbeltas torres de los altos hornos que permanentemente vierten grandes cantidades de humo a la atmósfera.



Luis Badosa. *Macroestructuras 10*.

Esta es la realidad en la que se ve inmerso Luis y de la que es consciente, provocando de forma inevitable una ruptura con su anterior forma de entender la pintura.

Es incapaz de entender, como hicieron los futuristas, que las fábricas deban exaltarse en aras de aquellas columnas de humo que cubren el cielo, que rompen la monotonía y la ensoñación de la vida³⁵.

“Las fábricas, los muelles y todo el complejo infra y macro estructural que tales construcciones exigen, perturban el acontecer deseable para el hombre, tanto para aquel que trabaja en ellas, que se halla agobiado por su espacio interior por su inasible y desagradable hábitat, como para aquel otro hombre que tiene que tenerlas como constante telón de fondo de su actividad, de su cotidiano vivir”.

“Las dimensiones de las torres y de las chimeneas empequeñecen, aplastan a aquel hombre...” “... sus formas paralelepípedas y troncocónicas pueden romper cualquier armonía con el entorno natural en el que se disponen. Pero y fundamentalmente, le

³⁵ SUREDA, JOAN, *Colección Artistas españoles contemporáneos*. Servicio de Publicaciones del MEC, Madrid, 1979, (Badosa). p. 21.

quitan color a la naturaleza, le ofrecen una tonalidad gris de humo que siega cualquier tipo de expresión vivencial, que no permite un desarrollo agradable y congruente de la vida”.

Sin embargo lo característico de Luis Badosa es que no pinta todo esto de lo que es consciente, que denuncia y que sucede a su alrededor, sino que transcribe un mundo procedente de la realidad, que no es real. Como explica Surede:

³⁶ “... es una reflexión de lo que debería ser, intenta conformar un paradigma para un futuro no muy lejano en el que el hombre podrá incidir y gozar de aquel entorno en el que habita, aunque éste sea industrial”.

Su pintura nos propone un enfoque distinto del que tradicionalmente se ha servido la pintura para explicar un paisaje industrial. Se cambia el humo, la niebla, la polución, por un ambiente limpio, ordenado, lleno de color y espacios abiertos, construyendo la ideal versión de lo que debiera ser el paisaje de una realidad industrial.

No pretende sentirse cómodo en esa nueva realidad, en ese mundo que inventa, sino que resulta crítico con la actual situación caótica y es el pragmatismo que le caracteriza, el que le impulsa a aportar soluciones, a mirar el futuro y, en la medida de sus posibilidades, inventarlo mejor que el ya existente.

Naturalmente no todos los artistas sienten la ciudad o la industria de la misma manera, y como en tantos otros temas, el poner la atención en este no es garantía de ejercer un tratamiento de carácter crítico. Es **César Galicia** (Madrid 1957) un claro ejemplo de lo que estamos diciendo.

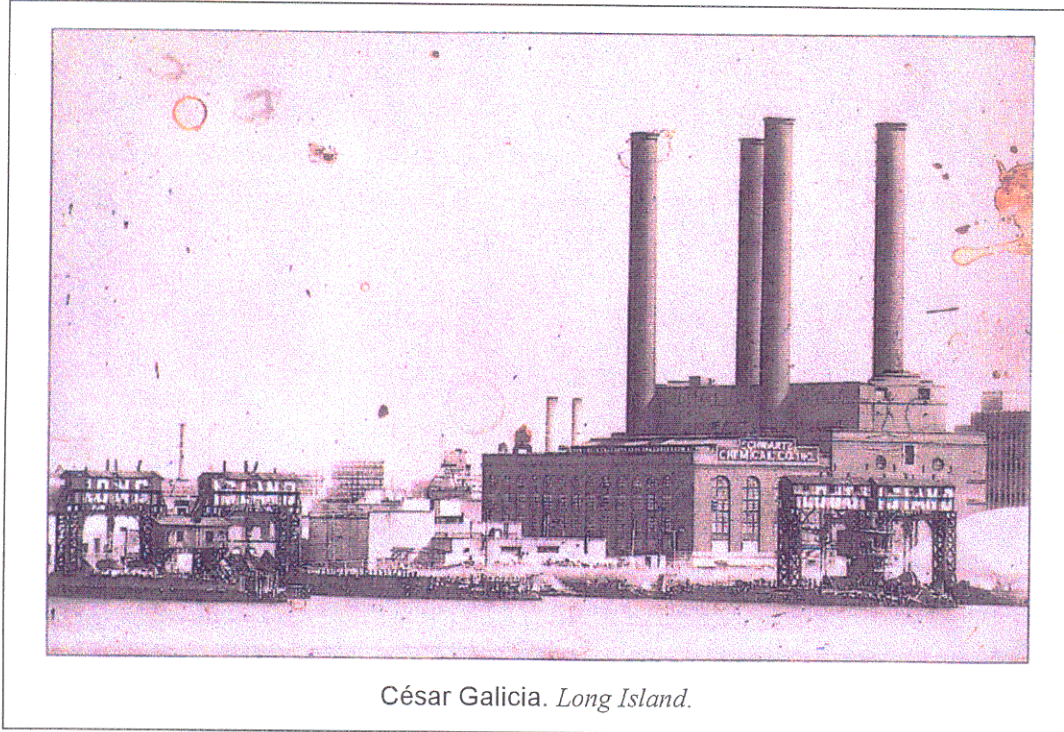
Si Badosa “reinventa” la realidad con la esperanza en un mundo mejor, César Galicia la toma tal y como es, sin modificar un ápice el mundo ni los objetos que en el ve antes de llevarlos a la pintura.

Además, elige una ciudad para trabajar nada sospechosa de carecer de abundantes ejemplos idóneos para establecer un discurso crítico en el terreno del medio ambiente: Nueva York.

La línea pictórica elegida está muy próxima a la imagen fotográfica, es una forma muy depurada del hiperrealismo en el que se introducen elementos como gotas, manchas “casuales”, restos de dibujo previo, etc. que, en

³⁶ Ibid., p. 7.

contraste con la perfecta captación de la imagen, permite un juego de complicidad por parte del espectador, al tiempo que una reivindicación de la realidad pictórica que se muestra.



César Galicia. *Long Island*.

Así explica Pablo Jiménez³⁷ el fondo ideológico que empuja al artista hacia este tipo de obra:

“...mostrando siempre las huellas del tiempo sobre lo nuevo, en cierto modo el desgaste de la modernidad y las vejaciones a las que el tiempo las somete. Nada hay en ello de melancolía: los símbolos de un mundo que acaba de desaparecer, algo que bien puede caracterizar de algún modo a una parte importante del realismo español, sino que su discurso está centrado en la propia modernidad, en la fragilidad de sus símbolos, en el desgaste de sus imágenes”.

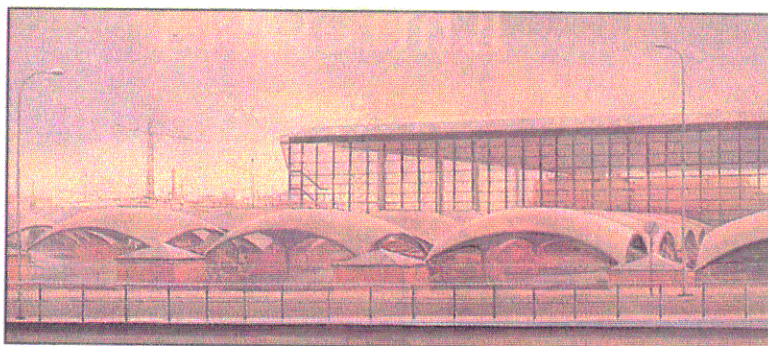
No es una mirada al futuro, y aunque el tiempo es un factor importante en su obra éste se refiere más al pasado y a cómo el tiempo ha afectado al producto humano del pasado (en gran parte tomado como imagen) que al presente y de que manera el resultado de las acciones del hombre influyen sobre el hábitat (natural o urbano).

Un aparente hiperrealismo es el que mueve la obra de **Javier Ruiz** (Madrid 1959) para representar descampados, fábricas, estaciones, escenarios atravesados por unos cables de tendido eléctrico, edificios de oficinas,

³⁷ Pablo Jiménez, “ABC”, 15 de mayo de 1994, p. 42-43.

imágenes en apariencia nada poéticas pero que para este artista esconden un halo de nostalgia.

Nos parece que estas imágenes habrían de necesitar de fuerza expresiva o incluso cierto dramatismo pero es un carácter muy alejado de esto con el que Javier Ruiz ejecuta su obra, en favor del mencionado carácter nostálgico, una visión dulce de lo cotidiano, que nos lo proyecta casi hacia el pasado, con lo que este tiene de merma en la capacidad crítica.



Javier Ruiz. *Aparcamiento*.

Elige composiciones serenas, equilibradas, no confusas ni abigarradas aunque estén llenas de elementos, tonos poco saturados y armonías cromáticas, todo lo necesario para que el observador no se sienta repelido por una temática como la mencionada que, a priori, “debiera” producir un claro rechazo de la realidad a la que se refiere.

Antes hacíamos referencias a algunos artistas que necesitaban el alejamiento de los grandes centros urbanos para desarrollar su obra, incluso hemos incluido un ejemplo en el que el cambio de un entorno a otro favorece una transformación importante en las intenciones de su pintura, me refiero a Jarge Fin, Juan Vida y al caso de Luis Badosa, pero no siempre estas circunstancias son vividas de la misma ni parecida manera por parte de los diferentes pintores, y así **José María Sicilia** (Madrid 1954) aunque cuando vive en España lo hace en Soler (Mallorca) en la ladera de una montaña, admite³⁸ que nunca ha encontrado dificultad para pintar en lugares distintos.

Otros datos de este artista pueden permitirnos algunas reflexiones de interés para nuestro tema.

Algunas de sus temáticas más conocidas son sus trabajos con cera, sus obras sobre los manuscritos (facsimil) de San Juan de La Cruz (de San Lúcar de Barrameda) y las flores.

³⁸ Entrevista de Soledad Almeda. “El País Semanal”, 16 de febrero de 1997, p. 56.

La cera y las abejas de papel sumergidas en aquella, con huellas, con representaciones de panales, etc., serían una buena coartada para anunciar un trasfondo de carácter ecológico. No sería muy difícil ya que la sociedad de las abejas está distribuida en sus funciones y mantienen entre los diferentes grupos (obreras, reinas, zánganos ...) relaciones muy estrechas.



José M^a. Sicilia *La Luz que se apaga sobre facsimil del manuscrito de San Lúcar de San Juan de la Cruz.*

Es fácil ver en esto un símbolo del equilibrio natural, dentro del cual cada parte afecta a las demás, y donde la cadena necesita todas sus partes para conseguir el objetivo.

Las abejas son un buen ejemplo de vitalidad, y evidencian de forma clara la necesidad que cada parte de la naturaleza tiene del buen funcionamiento de las demás partes.

Así, la vegetación que rodea a estas colonias permitirá que éstas den productos diferentes. Será importante para este producto que la vegetación sea la autóctona u otra implantada por el hombre como por ejemplo los cultivos de girasol.

El papel importantísimo del paisaje, de la climatología, de la localización geográfica, de las condiciones naturales en general, repercutirá no sólo en la calidad del producto, sino incluso en la cantidad y por este motivo, incluso su propia supervivencia.

De todos es conocida la importante labor de fertilización de las plantas por parte de los insectos y muy especialmente por parte de las abejas. Es decir, que las abejas pueden ser entendidas como un símbolo que sirva a unos fines de carácter ecológico.

Las flores por sí mismas también podrían dar lugar a interpretaciones de tipo naturalista, de su importancia en el desarrollo de las plantas,

reproducción, frutos etc., vida en definitiva que se encadena con otras formas de vida. Pensemos que incluso la flor, es un símbolo utilizado³⁹ al servicio de algunos fines ecologistas.

Y respecto al otro dato que mencionábamos, el manuscrito, algunas palabras⁴⁰ del pintor pueden darnos algunas razones para haberlos tenido en cuenta en nuestro trabajo:

"Hasta hoy y durante estos años he ido dibujando y pintando sobre las páginas del facsímil que entonces se hizo.

Sobre estas páginas han ido apareciendo el mundo rural de Mallorca, el perfil blanco de la tramontana en enero y la floración de los almendros de febrero, las noches del barranco de Soller, la agitación de las hormigas en agosto, los árboles de Praga y las ventanas empañadas del pequeño jardín de Sudek, el frío y la incertidumbre de París".

Son todos un conjunto de elementos que por sí solos, pero aún más, uniéndolos a los datos anteriores nos dan casi de forma inequívoca la impresión de estar ante un buenísimo ejemplo de pintor preocupado por la ecología y que refleja esta inquietud desde su obra.

Mirándolo bien, no es nada más que un espejismo, empezaremos para justificar esta afirmación por continuar con el escrito de Sicilia que habíamos abandonado antes:

"A veces y vagamente me preguntaba: ¿bueno y porqué?, ¿para qué? y todo esto ¿hasta cuando?, y vagamente me respondía, no lo sé, hasta que la luz se apague, las hojas que en un principio numeraba y fechaba fueron perdiendo su cronología, se mezclaban unas con otras, amontonándose en cajas en París y Sóller."

Hace ya un tiempo que empecé a observar con inquietud que las marcas de las yemas de los dedos de mi mano se dibujaban de una forma inconstante a lo largo de estos años y que poco a poco, de manera más brutal y precisa, tomaban cuerpo en sus páginas.

Ahora creo saber la respuesta a esas preguntas, que lo único que quise saber y sentir fue el saber y sentir de aquella mano que se posó sobre el manuscrito".

³⁹ Por ejemplo las pinturas marca Hidralux incluyen en sus botes una flor que pretende comunicar al posible comprador su característica de bajo poder contaminante, la preocupación del fabricante por la agresión al medio.

⁴⁰ "El País Semanal", 16 de febrero de 1997, p. 40.

Esto nos deja sin argumentos para intentar extraer de Sicilia alguna intencionalidad ecologista y algunas de las respuestas de la entrevista que antes mencionábamos nos darán aún más argumentos en este sentido.

Admite⁴¹ que le parece muy bien que su obra sugiera en el observador cualquier idea, sea esta la que sea, pero el no se ve obligado a hacer ninguna propuesta concreta.

Sus cuadros nacen de problemáticas pictóricas y en su única propuesta cabe hablar de pintura y de cómo anular el motivo (hemos de entender, el referente, incluso el tema siempre que este no sea pictórico).

Aborrece los cuadros educativos y entiende a la pintura como aquello que le mantiene vivo. Tiene necesidad del conflicto, de la crisis, de la certidumbre y la incertidumbre. Necesita sentirse vivo para permanecer vivo.

Hemos de entender que Sicilia no se negará a que lo entendiéramos como un defensor de la ecología, pero esto sería nuestra propuesta a su obra, nunca la suya. Sus inquietudes son plásticas, formales e incluso teóricas, pero siempre encerradas en el terreno de la pintura. Sus anhelos por otra parte, vivir, y su propuesta de libertad para él y para el observador.

Las significaciones que damos a elementos que los pintores introducen se basan en la lógica de las relaciones o en nuestro conocimiento de similares recursos ya utilizados por otros artistas o culturas, pero en el caso de Sicilia esto nos conduce a un error, ya que él no les otorga significaciones en ese plano. Marieta Quesada (Vigo) es diferente, ella sí otorga una significación fuera de la plástica a un elemento como el pájaro.

El pájaro, que como hemos visto tiene implicaciones en algunas culturas muy estrechamente ligadas a la naturaleza, a la creación del mundo, incluso que llega a velar por la armonía entre las diferentes partes de la creación, no es para Marieta Quesada sino un elemento que introduce en la obra y de cuya simbología se olvida, dejándonos a nosotros que le busquemos el sentido.

*" Me interesa mucho el concepto de tiempo y de belleza. Por eso me atrae tanto el tema de los pájaros, que en mis cuadros adquieren un protagonismo constante. El pájaro representa un ser espiritual que se sitúa entre la tierra y el cielo".*⁴²

⁴¹ Ibid., pp. 55 y 56.

⁴² "ABC", 8 de diciembre de 1996.



Marieta Quesada. *Cerca de Venecia.*

Así lo explica la propia pintora, pero en este caso como en otros tampoco cabe la interpretación ecológica.

La obra de esta pintora, muy poética como ella admite, tiene en cuenta la belleza como un ente espiritual y el tiempo es tratado desde la conjunción, en sus cuadros, de las técnicas tradicionales y las actuales.

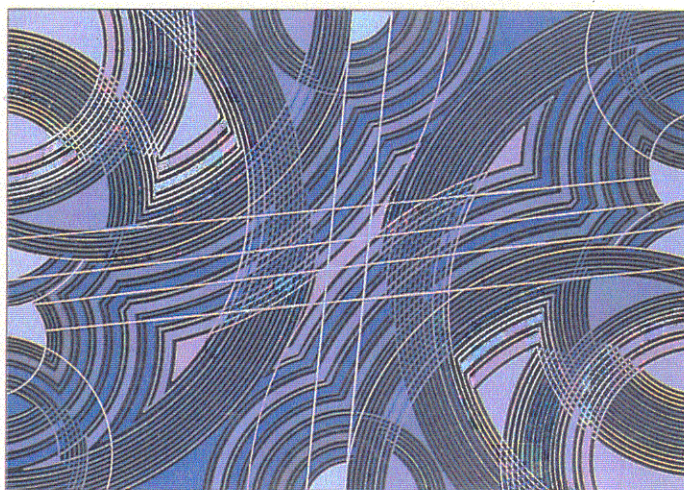
El pájaro es una metáfora poética cuyo sentido circula entorno a la dualidad, la coexistencia de las formas, también de las ideas.

A priori la dualidad como concepto conducido en una determinada dirección podría ser un buen tema para abordar la creación artística con intención de proyectar mensajes ecológicos.

El yin y el yang, lo positivo y lo negativo, lo masculino y lo femenino, etc., ... ejemplos que nos hablan de que todo ha de tener su reverso, de que lo uno ha de apoyarse en lo otro, de que en la naturaleza todo mantiene una relación vital con su contrario.

Para **Miguel Alberquilla** (Madrid 1950) cuya obra nos inunda de color, juego y geometrismo, sobre todo geometrismo, la dualidad adquiere desde el punto de vista de la simetría, un espacial interés⁴³:

"No suelo ver el mundo tanto en pura geometría como en simetría. Si miro los cuerpos veo dos ojos, dos manos, dos pies. Si observo el paso del tiempo me encuentro con la secuencia simétrica del día y la noche, con la sucesión de las estaciones, con el ciclo eterno de los solsticios y los equinoccios, ... Hay una simetría razonada y sensorial en el ser humano. A ella obedece mi pintura".



Miguel Alberquilla. Serie *Cáusticas duales*.

Me pregunto si estaremos frente a un pintor que entienda el equilibrio de la naturaleza o que pretenda entenderlo y que nos lo esté manifestando con su obra.

Mucho me temo que no, este nuevo indicio, no desemboca en unos objetivos satisfactorios a nuestros propósitos ya que Miguel admite que para él el mensaje carece de interés y así lo expresa⁴⁴:

"En mis cuadros no son importantes ni los temas, ni los mensajes, pues lo que realmente busco es una abstracción de formas y de colores, de dibujos y de espacios que produzcan al espectador lo mismo que a mi: el goce con la belleza, el puro goce estético".

Obviamente, no hemos de ser nosotros quienes en función de su forma de ver el mundo, introduzcamos una intencionalidad en la obra distinta a la que claramente manifiesta el pintor.

⁴³ "ABC", 17 de septiembre de 1995, p. 66.

⁴⁴ Ibid., pag. 66.

Evidentemente, este es un caso excepcional de un artista en el que la forma de ver el mundo no se tiene muy en cuenta a la hora de producir e incluso no pretende proyectarla al espectador.

Nos resulta más fácil de entender a artistas como **Georges Noël**, (Béziers, Francia, 1924) cuyos antecedentes artísticos nos lo sitúan en el informalismo europeo, dando gran protagonismo a la materia y a los signos.

Su obra, gestual, un tanto próxima al graffiti, casi ininteligible y desbordante en la libertad de movimientos sobre la superficie, no olvida que el contacto con la naturaleza es un dato irrenunciable para el pintor.

Está, como dice Juan Manuel Bonet⁴⁵, cargada de ecos de la naturaleza. La magia, el primitivismo, otras culturas, (Indias, saharianas, etc.) le sirven para elaborar a partir de ellas su propio lenguaje, que es en gran medida lo que le interesa. Manipular los elementos del lenguaje para establecer con el espectador una relación de atracción o rechazo.



Georges Noël. *British Garden*.

Pero, como decimos, mantiene la presencia en su obra de aquellos ecos y de sus preferencias estéticas. Por un lado algunos elementos orgánicos o paisajísticos son reconocibles por nuestra parte, y por otro algunos de sus títulos consiguen orientar al espectador algo más: *Paisaje bajo la nieve*, *Puerta del invierno*, *Mis Pirineos*, *Los trigos con cuervos*, entre otros.

La manera de acercarse, Julio Toquero (Valladolid 1964), a la naturaleza no es muy usual, su peculiaridad no consiste en la observación del mundo para después reflejarlo a través de la pintura, sino en la forma de observarlo.

⁴⁵ "ABC", 13 de marzo de 1994, p. 50.

Todo pintor que admita en su obra un contacto con la naturaleza ha de observarla para extraer de ella aquello que le interese. Julio Toquero pretende ordenar el mundo, explicarlo, y para ello elige no solo la utilización de los cuatro elementos que para **Empédocles** son parte del fundamento del universo, sino que a través de ellos adopta una manera de entender el mundo desde la observación sensible y desde la racionalidad, que es la base de la línea de pensamiento presocrática⁴⁶.

⁴⁶ G.E.L. Tomo 11, p. 5341.

Heráclito.- Efeso C. 550-c 480 a J.C.

Sus métodos se basaban en la experiencia y en la observación. Su sistema se fundamentaba en la noción de fluir: *"todo fluye"* y *"no nos bañamos dos veces en el mismo río"*, son fórmulas mediante las que se resume a menudo su filosofía. Según él el ser está enteramente hecho de movilidad, pero no hay transformación de una realidad en otra ya que a cada cambio le corresponde uno contrario que lo neutraliza. Este proceso es desconocido por los hombres, quienes solo ven la inmovilidad, sin suponer la fluidez de las cosas. Heráclito hizo de la contradicción entre dos estados del universo una necesidad inherente a la naturaleza. Por ejemplo, el antagonismo bipolar entre el frío y el calor, entre lo seco y lo húmedo es constitutivo de la armonía del mundo. Heráclito llamó logos a esta racionalidad que une los contrarios: el logos es a la vez lucha e identidad de los contrarios.

G.E.L. Tomo 8, p. 3652.

Empédocles.- Agrigento, Sicilia. c 490 a J.C.

Su obra continúa la tradición de los filósofos jonios de la naturaleza y encontró igualmente inspiración en Pitágoras, Heráclito y Parménides. Empédocles exhorta a hacer uso de los datos sensibles como única fuente del conocimiento. Estos datos sensibles avalan una concepción del Universo basada en la combinación continua de cuatro elementos eternos e indestructibles: el agua, el aire, el fuego y la tierra. Sobre estos elementos actúan dos principios: el amor que los une y el odio que los separa. En un principio, el orden, la unidad originaria está garantizada por el predominio absoluto del amor, sin embargo la intervención del odio da lugar a la diversificación e individualización de las cosas. En el campo de la biología atisbó las nociones de evolución y selección natural.

G.E.L. Tomo 14, p. 6499.

Leucipo c 460 Abdera 370 a J.C.

Discípulo de Zenón de Elea y contemporáneo de Anaxágoras y de Empédocles, fue amigo de Demócrito. Es fundador del atomismo y del materialismo mecanicista expuestos por sus discípulos Demócrito, Epicuro y Lucrecio.

G.E.L. Tomo 7, p. 3.115.

Demócrito (Abdera, Tracia, c 460 a J.C. - c 370).

A través de la obra de Diógenes Laercio nos han llegado algunos títulos de Demócrito como *El gran sistema y el pequeño sistema del mundo*, *Cosmografía*, *De los Planetas*, *De la naturaleza del hombre*, *Problemas del cielo*, *del Sol*, *del fuego etc.*

Esta línea de pensamiento no se limita a la descripción del mundo sino que a partir de esto llega incluso a establecer unas leyes de funcionamiento de este, y consigue entender que toda la naturaleza está interconectada, que lo que le pasa a una parte, repercute en otras, que existe una armonía y un equilibrio, que *"nada nace de la nada, que todo tiene una causa, etc."*.

El orden está garantizado mientras exista una fuerza como el amor, mientras el odio provoca todo lo contrario, según Empédocles, y quizás a esto se refiera Anaxágoras llamándole inteligencia a esa fuerza ordenadora de todo lo existente.

También es necesaria la dualidad, el antagonismo, esto permite que las cosas existan, el calor existe, porque también existe el frío, lo seco, lo húmedo ...

La ideología presocrática que nada tenía de ingenua, y prueba de ello es que atisbó grandes descubrimientos como los orígenes de las teorías atómicas o la evolución natural y la selección de especies, etc., sienta las bases de la ecología, en alguna medida, sin pretender con esta afirmación introducir aquí los actuales conceptos de ecología, que tienen algo más de ideológicos, combativos, restauradores, conservacionistas, etc., ...

Para Demócrito, la naturaleza está compuesta de vacío y átomos o partículas materiales indivisibles, eternas e invariables. Los átomos no difieren entre sí más que por sus formas y sus dimensiones. Están perpetuamente en movimiento y por sus combinaciones producen los cuerpos más diversos. *"Nada nace de nada"*, escribe Demócrito y todo se encadena por un riguroso determinismo mecánico, los cuerpos desaparecen con la separación de los átomos. Todo conocimiento procede de las sensaciones, pero puede elevarse más allá de ellas por la razón. Demócrito ha sido considerado como uno de los precursores de la teoría atómica.

G.E.L. Tomo 2, p. 539.

Anaxágoras.- Clazomenes c. 500 a J.C. - Lámpsaco 428.

Compuso un tratado sobre la naturaleza del que se conservan algunos fragmentos. Reducía la materia primordial a un número infinito de partes elementales semejantes, especie de gérmenes cuya mezcla dio lugar a los distintos cuerpos (Aristóteles llamó homeomerías a estas partes concebidas por Anaxágoras). *"Todo está en todo"*. La fuerza superior de la realidad es la inteligencia, compuesta por una materia especial que está dotada de fuerza motriz y de conocimiento, ordenadora de las revoluciones de los astros, de la circulación universal, del mundo entero.

Al principio era el caos, después vino la inteligencia que lo puso todo en orden.

Sus descubrimientos científicos fueron de importancia: Suponiendo que la Luna recibía su luz del Sol, dio una explicación a los eclipses solares y lunares bastante coherente, practicó la disección de animales, estudió la anatomía cerebral y descubrió que los peces respiran por branquias.

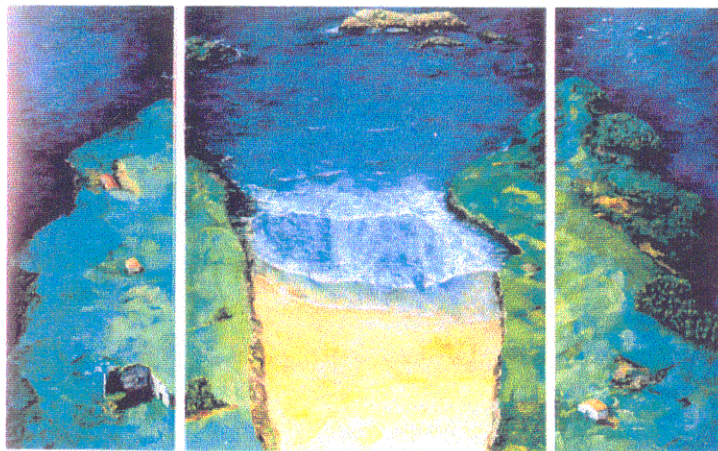
Es no obstante una postura que, tomada por el pintor, provoca en este, indiscutiblemente, un carácter de contemplación del mundo que trasciende de la pura representación, de la interiorización del lirismo, o de lo recurrente del tema.

No es el único caso en el que la pintura se convierte en un medio de especulación hacia el medio tomando "los elementos" como herramientas de trabajo, como conceptos para acceder a un mayor conocimiento, como excusas para fines posiblemente pertenecientes a un ámbito más próximo a lo privado.

Consuelo Hernández (Tornavacas, Cáceres) muy integrada desde hace ya años en el entorno de Madrid, selecciona tres de los cuatro elementos para su trabajo: aire - agua - tierra y según, José María Bermejo⁴⁷ el fuego que queda "excluido" resulta estar presente por su ausencia.

Organiza su trabajo en torno a la relación aire-agua, agua-tierra y tierra-hombre. No es tanto una aproximación a lo particular partiendo de lo general, como una forma de entender que todo está interconectado, que no hay lagunas ni islas independientes.

En aire-agua, es donde posiblemente se valoren los aspectos más etéreos, ensoñadores, más profundos, utópicos. Hay que relacionar este apartado con la observación de un ámbito vital donde la creación se auto genera siguiendo las reglas de una inteligencia que establece el orden.



Consuelo Hernández. *Los senderos del mar*.

⁴⁷ José María Bermejo. Comentario para el catálogo de Consuelo Hernández de su exposición en la Galería. Santa Bárbara.

En agua-tierra trata de un mundo más cercano, lugares, los reinos de la naturaleza y las estaciones; y este da paso al tercero Tierra-hombre, que es ya un entorno más próximo, marido, hijo, etc.

No es un análisis científico ni tendente a la crítica o a la ideología combativa, no se advierten estridencias, es más un ejercicio con gran dosis literaria, lleno de sentimiento personal, de integración, de comprensión hacia las cosas del mundo. Es un ejercicio que refleja armonía en lo personal y en el entorno, es un sentirse bien. Es el reflejo de que se es consciente de la propia vida y de que esta no es fortuita sino que obedece a unas leyes generales de amplias repercusiones.

Sentirse vivo, en el mundo y sentirse bien, es una manera de interpretar las leyes de la naturaleza y Consuelo Hernández pone a nuestra disposición esta vivencia a través de su pintura.

En contraposición a Consuelo Hernández **Carmen Pereira** (Ferrol 1963)⁴⁸, de entre los cuatro elementos fundamentales de la filosofía presocrática elige solo uno, que es el fuego.

Algunos de sus cuadros están realizados con fuego⁴⁹ y humo para dar la sensación de no permanencia, una característica que Carmen aplica tanto al

⁴⁸ Manuel Calderón. "Blanco y Negro", 30 de junio de 1996, p. 42.

⁴⁹ Como en el caso de Carmen Pereira, también en otros artistas podemos apreciar la utilización del fuego para construir su obra. Puede ser un ejemplo Yves Klein.

Klein utiliza muy frecuentemente las formas de la naturaleza, formas orgánicas que pueden recordarnos a mariposas o a otros seres, hombres, árboles, etc.

El árbol ha sido su elemento para crear algunas esculturas hacia 1959-60, árboles de colores, árbol-esponja. (No olvidemos que el árbol puede ser un perfecto símbolo dentro de la sensibilidad ecologista).

El fuego a Klein le ha permitido realizar esculturas como: "*Escultura de fuego y muro de fuego*" (Museum Hans Lange, Lrefeld (R.F.A. junio de 1961) y obra pictórica de carácter poético o incluso crítico con la violencia y los efectos devastadores de la energía nuclear.

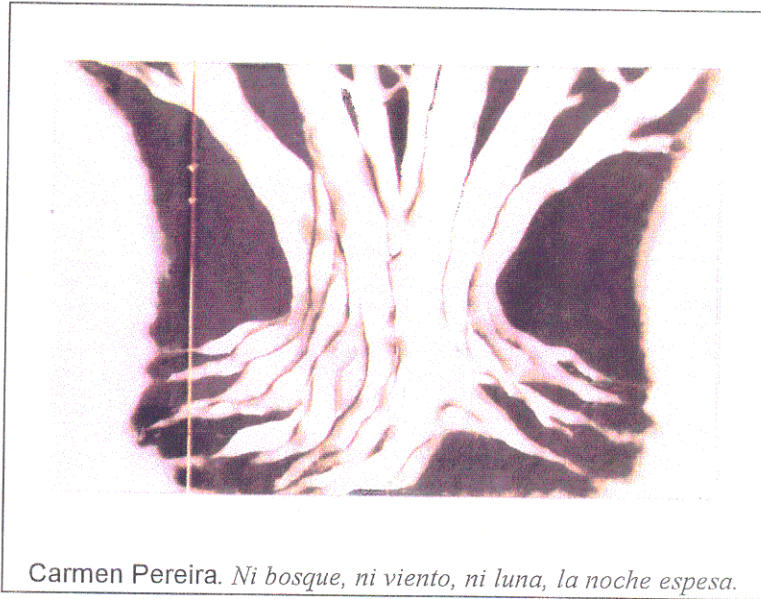
Así, en el catálogo "Yves Klein" de su exposición en el "Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne" entre el 3 de marzo y el 23 de mayo de 1983 podemos ver obras hechas con fuego a las que el artista introduce el siguiente comentario:

Dans le coeur du vide aussi bien que dans le coeur de l'homme, il y a des feux qui brûlent. En este comentario no sólo advertimos una dosis poética sino también una clara intencionalidad de fusión entre arte y vida.

hombre como a la materia. Preocupada por el presente y por el proceso creativo, entiende también que todo arte aspira a confundir a la persona de carne y hueso, con la naturaleza.

Quizás no sea tan literaria como Consuelo Hernández, o tan filosófica. Desde su punto de vista parte de la convicción de que el arte es a veces más útil que la filosofía.

Esta idea tiene su fundamento en la comprensión del mundo como un conglomerado de los elementos entre que están los próximos a las ideas, y las más puramente sensitivos, el material, la materia viva.



Carmen Pereira. *Ni bosque, ni viento, ni luna, la noche espesa.*

El arte, que no sólo desvela misterios, es decir que es una herramienta de conocimiento, tiene la capacidad de crear otros nuevos que habrán de ser resueltos. Esto que es en realidad la fórmula creativa de Carmen hace además del creador plástico un personaje especial, capaz de dar vida a la materia.

Vemos en Carmen Pereira algunas claves interesantes para entenderla como una pintora con intencionalidad más allá de la plástica, relacionando a ésta con el sentido mismo de la vida, del tiempo, de la caducidad de las cosas, de la evolución, de la importancia de los procesos y de la compenetración del hombre con la naturaleza y, aunque sería aventurado pensar en ella como una pintora “ecológica”, su postura ante el mundo y ante el arte no nos parece estar muy alejada de ese concepto.

José Manuel Ciria (Manchester, 1960) incluye en su quehacer artístico también grandes dosis de literatura y de filosofía; el tiempo, el instante, la memoria, lo efímero, incluso lo circunstancial están presentes en el trasfondo ideológico de su obra.

La versión crítica mencionada podría estar en su obra hecha con fuego en la que se ven las siluetas de varios hombres y que son los restos, la marca habida, tras la explosión de la bomba de Hiroshima.

Aunque Laura Revuelta⁵⁰ escriba para hacernos entender la filosofía de José Manuel: *“La tortuosa y perpetua duda, el sin sentido de la creación, de la vida, la continua amenaza de un fin, en cualquier caso, lo único seguro”*, no hemos de entender con esto que estamos ante un artista derrumbado y pesimista, sino ante alguien que propone como fondo temático a su proceso creativo el debate de la temporalidad, y de la vida.

Al contrario que **Jorge Oteiza**, que dijo ya hace años *“El arte ha muerto”*, José Manuel piensa que el arte está vivo, incluso avanza un dato en este terreno, y si todo pudiera estar inventado también todo se puede reinventar.

Esto no es propio del hombre acabado y sin ganas de vivir *“por verse abocado a un trágico final contra el que nada podemos hacer”*.



José Manuel Ciria. *Libertad a Cy.*

La temporalidad de las ideas y de la materia es para el pintor algo más que un tema para ser representado y así como todas las cosas en la naturaleza nacen, viven y se destruyen pasado un tiempo, sus obras tienen fecha de caducidad, se desintegrarán un día en un futuro no muy lejano.

En su afán por capturar el instante, lo único de lo que en alguna manera estamos seguros de que existe, le lleva a reinventar el arte póvera, desde una fórmula creativa como es la de pintar y barnizar al mismo tiempo. Esto es, entender el instante como el preciso momento del ejercicio plástico *“sin pensar en el después”*.

El después está ya indicado, la utilización de materiales incompatibles como acrílicos y sintéticos, con diferentes tiempos de secado, con distintos grados de elasticidad y dilatación o compresión, producirán más tarde devastadores efectos en la obra.

Esto que en obras como el Guernica resulta ser un gran problema, no lo es en el caso de José Manuel ya que está buscado. En estas obras los restauradores no tendrían que ver un problema, como se puede ver en gran

⁵⁰ Laura Revuelta, “Blanco y Negro”, 21 de enero de 1996, p. 38.

parte de las obras de nuestro siglo, realizadas sin el rigor técnico de otras épocas.

Los cuadros de José Manuel están concebidos para que evolucionen, para que vivan y mueran, y nunca para ser momificados y perpetuados ya que perderían el carácter temporal con el que fueron creados, y que las hace así ser parte del universo, de la naturaleza.

Se ha mencionado el arte povera a través de una interpretación muy personal; el caso de **José Fuentes**⁵¹ (Torrellano 1951) es un claro ejemplo de artista que utiliza las formas de póvera para hablarnos de naturaleza.

La base de su obra es la arena de las playas alicantinas, que sirve al tiempo de soporte de color y de materia, en ella se incluyen palos, maderas, piedras, hojas, ... recogidos por el artista en parajes naturales, consiguiendo así una indicación del medio, de primera mano, sin intermediaciones, sin aproximaciones, sin representación. Lo real de la naturaleza constituye la obra, y esa es además su pretensión⁵²:

“La obra de J. Fuentes es la esencia misma de esa naturaleza escondida ahora en todo su significado estético”.

“Fuentes toma conciencia de la importancia que adquiere lo sencillo y vulgar si es mirado con ojos de artista. Se trata de pequeñas porciones de naturaleza convertidas en macrocosmos del arte”.

Se puede entender a Fuentes como un ejemplo de artista próximo al sentimiento ecologista, pero no por la reutilización de materiales que pudieran ser interpretados como desperdicios, deshechos ya sin funcionalidad, sino por pretender encontrar la “esencia de la naturaleza”, lo cual además se produce por una sensibilización por aquello que le es propio, por pequeño e insignificante que aparente.

Hay que advertir que la reutilización de materiales no siempre implica una carga a nivel ecológico y así nos lo comentó **Guillermo Villadóniga** con motivo de su exposición⁵³ en la Galería Gallo Arte.

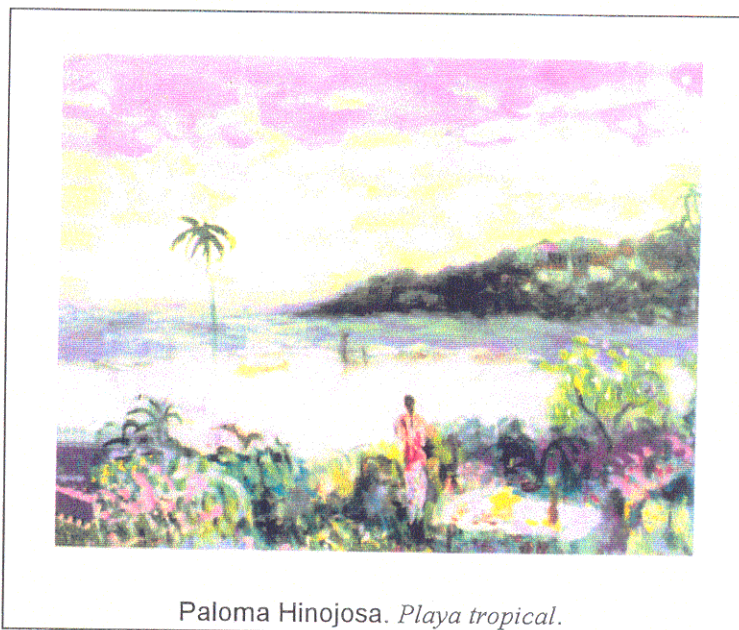
⁵¹ “El Punto de las Artes”, del 27 octubre a 2 de noviembre de 1995, p. 18.

⁵² Ibid., p. 18.

⁵³ Guillermo Villadóniga, *Construcciones para el silencio* (Gallo Arte), del 6 al 30 de noviembre de 1996.

Construcciones para el silencio, que nada tiene de reivindicativo en torno al problema de la contaminación acústica, pretende desde la utilización de materiales encontrados y exentos ya de función de uso, un discurso plástico en el que se aúna el debate constructivo de la propia obra que dialoga consigo misma, y el debate que suscita la carga histórica - cultural de los materiales introducidos en estas (esculto-pinturas). Algo así como lo que Ibarrola ha comentado en torno a las huellas de los tornillos de las traviesas, y las marcas que en éstas hay, y que nos hablan de la historia propia de un objeto utilizado ahora como material para una construcción artística.

Otra forma de adaptarse a una filosofía de vida y amor a la naturaleza es la que desde el impresionismo como fórmula pictórica nos propone **Paloma Hinojosa** a través de su exposición⁵⁴. "El tiempo detenido", que aunque nos remita - temáticamente- ideológicamente a la obra de José Manuel Ciria, mantiene con aquélla grandes diferencias, no sólo en lo formal, sino en lo relativo a las intencionalidades.



Paloma Hinojosa. *Playa tropical*.

En este caso, estaríamos ante la obra de una pintora que asume el "cualquier tiempo pasado fue mejor" y esto es así hasta el punto que Laura Revuelta⁵⁵ escribe lo siguiente:

"Tras los cuadros de Paloma Hinojosa se distingue una nostalgia del pasado o de un tiempo de formas amables y remansos de paz. La pintura está hecha por y para recuperar un paraíso perdido entre las sombras de una realidad más cercana".

Este párrafo muestra la insatisfacción de la pintora por el presente, y lejos de anclarse en el pasado su esperanza la pone en la recuperación de aquel,

⁵⁴ Exposición en la Galería Kreisler de Madrid (octubre de 1996).

⁵⁵ Laura Revuelta, "Blanco y Negro", 13 de octubre de 1996, p. 40.

su actualización, indiscutiblemente con una intencionalidad de proyección hacia el futuro. Queremos ver en esto una propuesta del artista por la transformación de un presente, sobre el cual aunque sea de forma velada vierte una crítica y una necesidad de cambio de rumbo.

"*El paraíso soñado*" es el resumen de la idea que aglutinó la obra de una exposición de **Cristina Duclos** en 1989; mantiene en la actualidad ese afán por presentar ante el observador el reflejo de un mundo ideal, repleto de naturaleza y flores de vivos colores.

Su forma de trabajo, minuciosa, ordenada, muy próxima al naif, y donde la exuberancia en colores y paisajes nos pueden hacer pensar en un compendio de ingenuidades es en realidad el esfuerzo por la huida de lo cotidiano, (que obviamente no le satisface) y el deseo de reflejar un mundo idealizado; natural, ordenado, armónico, limpio en sus atmósferas, un mundo presentado a través de imágenes recubiertas por un manto de pureza.



Cristina Duclos. *Mediterráneo a través de los árboles.*

Muy próxima al naif se encuentra **Angélica Kaak** (holandesa), y que comenzó su andadura en el mundo de la pintura a su llegada a Madrid en 1986. En la actualidad vive en Santa Cruz de la Palma, donde rodeada de un ambiente natural poco agredido es capaz de concentrarse en su trabajo de pintora aludiendo continuamente en sus representacio-



Angélica Kaak. (Título desconocido).

nes al mundo de la naturaleza, por el que profesa respeto y admiración.

El ejemplo de esa pintora nos hace recordar que muchas de la obras pictóricas que ilustran las portadas de revistas ecologistas pertenecen a pintores naif y en algunos casos el naif queda mezclado con cierta dosis surrealista que permite ilustrar más directamente un mensaje de inequívoco carácter ecologista.

Algunos títulos a los que nos estamos refiriendo son:

Unicornio en invierno, de Gervasio Gallardo (Barcelona 1934).

Las cuatro estaciones, de Iván Lackovic (Zagreb).

El cuervo y el erizo, de Ivan Stefanek (Yugoslavia).

Ventana abierta, de Steve Howe.

Roca, de Bill Martin.

El gran viaje, de Dominique Appia.

Topo, de Peter Weevers.

Growth of te soil, de Paul Leith.

La encontraré un día de primavera, de Víctor Lahuerta.

Tormenta, de Tully Crook (Londres 1938).

Flores azules, de Josip Kavacic.

etc.,

Es posible que el naif no sea en sí una fórmula que pretenda hacernos reflexionar sobre los problemas de la naturaleza, prácticamente en ninguna obra de este estilo se habla en términos de destrucción ni se evidencian las sombras que en el entorno produce la mala gestión del hombre en la naturaleza. Pero antes de pintar, incluso con independencia del ejercicio plástico, parece entreverse en estos pintores unas enormes ganas de vivir, una inquietud por lo sencillo, por lo armónico. Es como un rechazo en lo más íntimo y vital de la persona hacia un mundo visto de forma caótica, que le induce en el momento de expresarse a hacerlo en términos de sueño, de fantasía, de color, de añoranza, ... se puede entender como una respuesta cuyo sentido crítico es previo.

Isabel Martínez Ferro, miembro de la Agrupación Nacional de Artistas Naifs, tituló una exposición⁵⁶ "Sueños, color y fantasía".

A través de sus obras, donde todo es alegre, pacífico, ideal, transmite sentimientos de sosiego y nos introduce en un campo de contemplación y despreocupación.

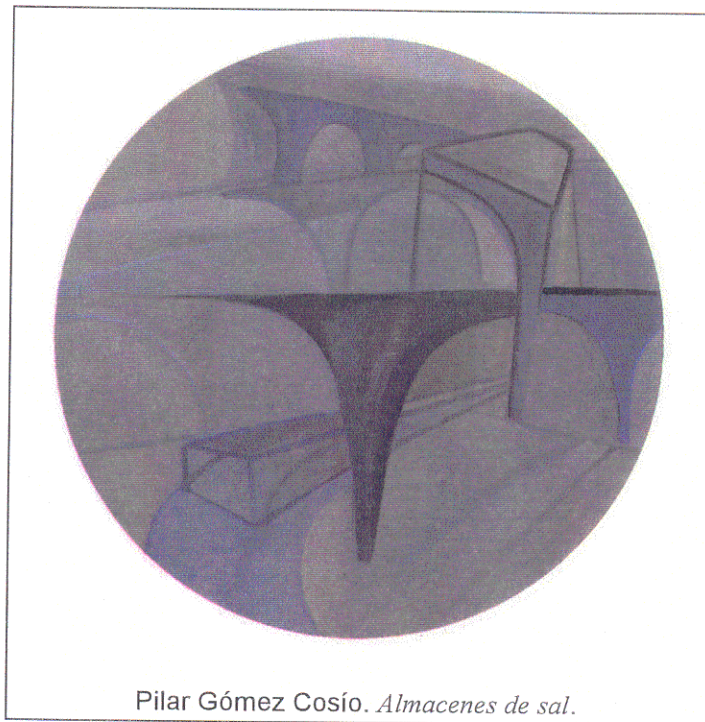
⁵⁶ Exposición en la Sala de Exposiciones Caja España (Zamora) junio de 1995.

Sus palabras⁵⁷ resultan reveladoras sobre sus motivaciones e inquietudes:

“Crear para mi es vida, es existir. Mis pinceles me llevan a la fantasía creando colores donde no los hay. Vivo entre mis bosques encantados y mis montañas azules, dando vida a los paisajes en los que siempre se encuentran flores y agua ...”.

El carácter de sosiego, la ausencia de problemáticas, medioambientales, de polución, la ejecución limpia y la representación de la limpieza, no es exclusivo del naif, y ni siquiera es obligatoria la representación del bosque o del mar. Desde la perspectiva de lo urbano artistas como **Tomás Muñoz**⁵⁸ (Pamplona 1964) plantean un entorno transformado por el hombre, exento de sombras e inquietudes ecologistas cuyas claves se asientan en un horizonte temporal, en imágenes de la actualidad urbana que se refieren a realidades a transmitir a generaciones futuras. Realidades a las que se rescata su carácter estético y cultural.

Es como en el caso de **Pilar Gómez Cosío**, el sentimiento de sentirse próximo a un ambiente lo que motiva su representación. *La cultura del hierro* y la presentación de sus imágenes (estaciones, minas, puertos muelles, fábricas, armazones metálicos). La pintora pretende a través de la plástica acceder al conocimiento de una cultura (la nuestra) en la que vislumbra no como en el caso de Luis Badosa, una posibilidad de trabajo tendente a la crítica de la industrialización actual, sino una posibilidad de propuesta puramente plástica bajo el concepto de la confusión.



Pilar Gómez Cosío. *Almacenes de sal.*

⁵⁷ “El Punto de las Artes”, del 23 al 29 de junio de 1995, p. 17.

⁵⁸ Tomás Muñoz. Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid.

No en vano su método de trabajo parte del collage, y posteriormente los resultados de esos ejercicios son llevados a formas pictóricas.

Este proceso es idóneo para que el resultado sea fácilmente caótico y confuso (al tiempo que controlado en lo que respecta a la propuesta bidimensional), repleto de cambios de perspectivas, imágenes superpuestas sin continuidad representativa, interacciones imposibles de fondos y figuras, etc.

En clave esculto-pictórica⁵⁹, también **Miquel Navarro** comunica en su proyecto⁶⁰ *Ciudad Roja*, la cultura del hierro. La ciudad para este artista no es simplemente urbanismo, es un espacio de múltiples lecturas, espaciales, coloristas, luminosas, sexuales, deformaciones, etc., que interpreta como un cuestionamiento del modelo de hombre occidental. El puro cuestionamiento le sirve para preguntarse sobre el hombre y la ciudad, pero sin concretar posturas; hace de lo ambiguo una respuesta y del análisis de la apariencia como concepto engañoso una lección.

El análisis del entorno y de lo que sucede al ser humano es para artistas como **Miguel Ángel Lombardía**⁶¹, también un punto de referencia temático, que en los años 70, a través de una obra de carácter matérico, le conducía a pintar series como *Paisaje industrial* o *Despojos*, en un claro intento por plasmar realidades sociales con las que no estaba de acuerdo.

En este caso, el tránsito del artista desde una pintura más realista a otra progresivamente más expresionista y matérica, provoca que la atención se centre cada vez más en la preocupación por lo plástico que por lo representativo o temático y aunque sus últimas obras de referentes paisajísticos con nubes, lluvias, tormentas, nieves, ríos, etc. (siempre relacionado con su entorno natural asturiano) muestran desde unos tintes surreales y oníricos mayor interés por la abstracción.

No parece una casualidad el alejamiento de este artista de aquellos sus temas de preocupación medio ambiental, y no porque en nuestros días estos problemas estén superados, pero sí es cierto que en los años 70 desde muchos ámbitos de la cultura y la sociedad, el tema mantendría caracteres más vivos, casi se podría decir que estaba más de moda, frente a la situación

⁵⁹ En este proyecto combina acuarelas, esculturas de cinz y madera pintadas.

⁶⁰ *Ciudad Roja*. Título de la exposición de Miquel Navarro. Valencia enero de 1997.

⁶¹ Miguel Ángel Lombardía (Asturias 1946) y afincado en Madrid desde hace varias décadas.

actual en la que las referencias sociales, desde la pintura o la escultura están un tanto desprestigiadas, tachándose de trasnochadas, pasadas de moda, utópicas, fuera de contexto....

Con **Antonio Benítez** (Cádiz 1963) entramos en un mundo pictórico donde el sentimiento ecologista se hace aún más fuerte y claro que en su caso se expresa desde una pintura realista que muestra lugares llenos de belleza; “... donde el alma puede perderse y encontrar su propio destino”.

El siguiente texto⁶², explica inequívocamente las intenciones del artista:

“Bajo el título “La Nada, la Vida y la Historia”, A. Benítez ha querido ahondar en la naturaleza, que es origen de todo cuanto vive y descanso final del ser. A través del paisaje, la pintura de A. Benítez nos adentra sutilmente en nuestro propio yo, ayudando a comprender nuestra esencia como hombres, como parte de estos reinos que él describe como identidades individuales. “La nada”, “La Vida” y “La Historia”.

Su pintura, fuerte, vigorosa, matérica y brillante, refleja la creación surgida de la nada, habla de una fuerza suprema artífice de la luz, del aire y la tierra; en esa génesis se desata la energía inmensa que hace vibrar el Universo.

Son obras que nos remiten a la consciencia de los elementos presocráticos, a la descripción de un mundo lleno de vida, con una historia, evolución, transcurrir de acontecimientos que inequívocamente concluyen en un final, y en una integración con el medio. La existencia de energías que provocan la transformación y el propio origen, la creación; tema que **María Luisa Rojo** (Madrid 1960) elige como eje central de su exposición⁶³.

Es su visión de los orígenes del mundo, de la creación y una cierta metáfora del paraíso habitado sólo por animales y sin la presencia del hombre. Sus cuadros titulados: *Génesis IV: día primero, Génesis V: día segundo, Génesis III, Génesis XVII. Planeta agua.* etc., nos hablan desde el color azul como color principal y desde la circunferencia en clara referencia a nuestro planeta, de un espacio creado luminoso y creador de vida.

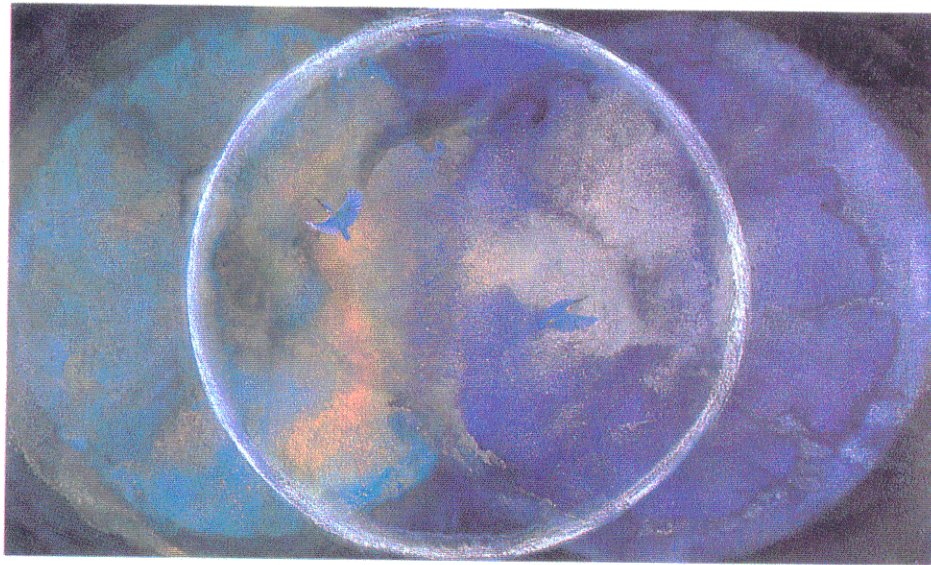
Dice Julián H. Miranda⁶⁴:

⁶² “El Punto de las Artes”, del 14 al 31 de julio de 1995.

⁶³ Exposición en la Galería May Moré (Madrid julio de 1997).

⁶⁴ Julián H. Miranda. El Punto de las Artes. Del 13 al 19 de junio de 1977. p. 4.

"Génesis XVIII: Planeta agua", con esa esfera imperfecta que recuerda los versos de Álvaro Mutis: "Toda la ardua armonía del mundo/ es probable que entonces se vea revelada,/ pero sólo esa vez. (¿Sabrás, acaso, descifrarla en el rumor del agua/ que se evade sin remedio para siempre?"



María Luisa Rojo. *Génesis XVI. Día IV.*

Sin la presencia del hombre, sin rastro de él ni de sus actividades como en el caso de María Luisa, **Carmen Díez** (Oviedo 1966) pinta en su peculiar manera de entender la naturaleza y es este el tema preferido desde su primera exposición en 1988.

Fronδας, arboledas, trigales, enramadas, espacios llenos de flores y de frutos, selva, donde el horizonte casi nunca es presentado por centrarse tanto en el motivo principal. Una proximidad que hace que la espiga, la amapola ... esté al alcance de nuestra mano;



Carmen Díez. *Alas Libres.*

dice **A. Ibáñez Gazuel**⁶⁵ *"Hay quien ha dicho que sus cuadros huelen a madre selva, tomillo y jara"*.

Lo abstractizante de sus cuadros, el artificio producido está, además de, en el hecho representativo, por una parte, en el cambio de plano que realiza en muchas de sus obras, proponiendo verticalidad allí donde debiera haber horizontalidad, y por otra subrayando la propia forma del soporte, como lo hiciera **Frank Stella** pero sin perder la función representativa, en este caso el efecto como de veladura, permite continuidad en las formas variando solamente la luminosidad y la saturación de los tonos.

En la mayoría de los artistas de los que hemos hablado hay un indicio de ecologismo, pero en casi ninguno hemos detectado que ese término fuese utilizado claramente ni por ellos ni por los críticos que sobre ellos escribían. Ecologista, ecológico ... parece ser un término que no conviene utilizar, pero en el caso de Carmen Díez encontramos una clara referencia a esa sensibilidad en boca de A. Ibáñez, que lo expresa de la siguiente manera en el citado catálogo:

"Es la pintura de un mundo más ecológico, más natural y mucho más cercana a ese pulso que la tierra nos ofrece con una flor, la brisa y el vuelo emocionado de la mariposa".

En esta frase queda prácticamente recogido el espíritu que señalábamos al respecto de artistas de resolución plástica naif, y no es que las formas de Carmen sean naif, pero sí parte de su atmósfera, de su "ingenuidad" (en el buen sentido) al presentarnos a unas mariposas volando, etc.

Muy lejos queda esta atmósfera de la que apreciamos en la obra de **Ángel Orcajo** (Madrid 1934) una temática no precisamente representativa del entorno selvático o de la ambilidad. Sus cuadros presentan territorios de auténtica desolación, complejos y contradictorios y llenos de tensiones en lo formal, y en lo moral. Áticos nocturnos, fábricas y chimeneas, grandes hoteles, la ciudad vista desde innumerables lugares, le llevan a no ser un cronista de Madrid como lo pudiera ser **Antonio López** y a titular sus cuadros de manera que revelan claramente sus inquietudes:

Amenaza al amanecer. Paisaje violento. Las torres. etc.

⁶⁵ Catálogo de la exposición "Naturaleza" de Carmen Díez, Galería Detursa, (Madrid), Enero-febrero de 1996.

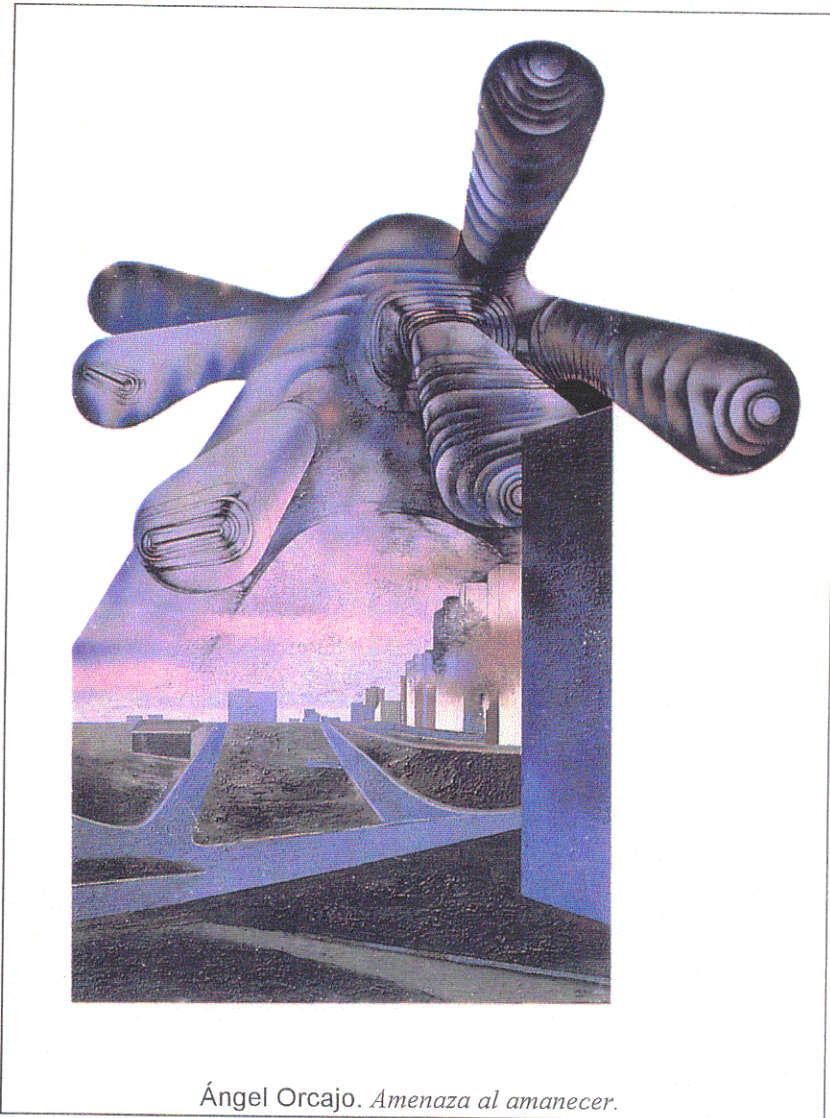
El tema de la ciudad, lo urbano, ha sido casi una constante en la obra de Orcajo, incluso en momentos en los que una mayor esencialidad plástica se adueñaba de su pintura, representando autopistas infinitas o perspectivas urbanas vacías, de edificios sin ventanas.

La radicalización política en los años 70 provocó que su obra se cargara de una mayor dimensión crítica, cargando al medio urbano de pesimismo, viéndolo en la ciudad un espacio de amenaza y amenazado.

No es un caso único de artista preocupado en su obra

por la problemática medio ambiental y al tiempo con alguna tendencia, cuando menos, hacia el entorno político. Es conocido y en apartados anteriores hacíamos referencia a ello, el caso de **Ricardo Cristóbal, Peinado, Ibarrola, o Niebla**, nacido en Tetuán, que llegó a Barcelona de joven y que hoy vive a caballo entre Casavells y Madrid. Como en los ejemplos anteriores Niebla también se decanta por la ideología de izquierdas, perteneciendo al PSUC en los años 70.

El ejemplo de Niebla lo incluimos no para mencionar su principal característica, que sería la del permanente cambio de temática, sino porque de entre sus temas preferidos, homenajes, elegías, temática social alusiva a Chile, Palestina, Nicaragua, etc., uno es su sensibilidad por la naturaleza y las estaciones, lo cual le ha llevado en alguna ocasión a pintar (años 70) una serie

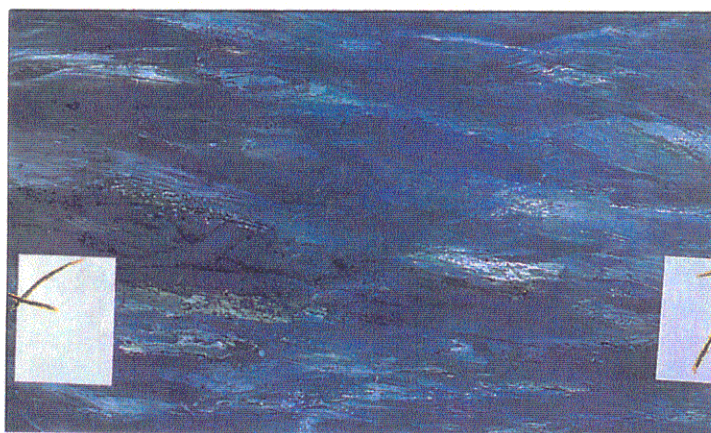


Ángel Orcajo. *Amenaza al amanecer.*

titulada "Imágenes de la miseria", en la que hace una crónica urbana en negro. Esto es lo que nos lo aproxima a Orcajo.

Pero Orcajo, más allá de los años 70 insistió también en los 80 en sus "laberintos urbanos", en los que hacía intervenir además de la pintura, el fotomontaje, el vídeo o la música.

En los últimos años se ha acentuado la dimensión sombría en su pintura, expresada de esta manera por Juan Manuel Bonet⁶⁶.



Niebla. Título desconocido.

"Una imagen recurrente en ella es la "Torre de Babel" de Brueghel, con la que conviven territorios de auténtica desolación, proyectos utópicos del arquitecto dieciochesco Boullée, esquemas pedagógicos bauhasianos de Kandinsky y el "Monumento a la Tercera Internacional" de Tatlin. Con los cuadros complejos y contradictorios, llenos de tensiones formales y morales que nacen de esta conjunción de citas, algunos de los cuales se pueden contemplar ahora en la sala de exposiciones del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid. Orcajo parece estar proponiéndonos una meditación, imbuida de pesimismo, sobre las ruinas del siglo".

También de tremendo pesimismo hacia nuestro final de siglo es la visión de **Ignacio Fortún** y que desde 1986 la refleja en su pintura.

Aunque la mayor parte de sus exposiciones lo han sido en Zaragoza, ciudad donde nació en 1959, son tres realizadas en Madrid las que nos dan su medida como artista preocupado por el medio ambiente.

En 1986 en la Galería Ovidio de Madrid, presentó su trabajo de tres años descrito así por Adolfo Ayuso⁶⁷:

⁶⁶ Juan Manuel Bonet. "Blanco y Negro", 5 de febrero de 1995, p. 37.

⁶⁷ Adolfo Ayuso, en el catálogo de la Galería Sen con motivo de la exposición de Ignacio Fortún "Paisaje Límite".

"Familias estancadas frente al televisor, familias cerrándose en la cocina de su casa, familias desmoronadas sobre la tarde de un domingo. Una minuciosa crónica sobre el aburrimiento y la aniquilación..."

En definitiva la triste y frecuente imagen de una realidad en la que viven muchas personas hoy en día, reflejo y consecuencia de un sistema de vida deshumanizado y alejado de lo natural, de la vida, de la ilusión.

Por aquellas fechas visitó, buscó los paisajes más inhóspitos y deteriorados, infectos pastizales de los suburbios y zonas industriales, lugares en los que nadie se para a contemplar, por donde pasan autovías y los coches circulan ciegos y veloces.

Le atraía la imagen de los atardeceres sobre viejas chimeneas de fábricas, torres de alta tensión y abandonadas naves de almacenaje, y en aquellas excursiones y en otras por algunos pueblos, le acompañaba Adolfo Ayuso, quien nos cuenta en el mencionado catálogo, como sus fotos tenían como objetivo no los castillos o las iglesias sino los desmontes, las canteras, los silos, los polígonos industriales, las minas al aire libre ... siempre aprovechando la tenue luz del atardecer, como que fuera esa la más aparente para no desentonar con el desastre que sentía delante de él.

Esto dice Adolfo en un aparte de su texto:

..."Desaparecieron de su obra las personas y la fue ocupando un paisaje inquietante. Alguien ha comparado esa luz y esos paisajes con la decadencia romántica de Caspar David Friedrich⁶⁸, ..."

..."La pintura de Ignacio Fortín toca los límites de este siglo: antes fue el aburrimiento interior, y ahora la desolada degradación del paisaje. Corre un riesgo, sabiendo que nada podrá cambiar, se acerca más de lo prudente a unos hechos que nadie quiere ver. Se limita a tocar con dulzura la cabeza de unos monstruos demasiado próximos como para parecernos románticos.

Los monstruosos es hermoso en una diapositiva, pero se convierte en amenazador cuando nos acecha a escasos kilómetros de nuestro confortable salón. ¡No mires! y nadie mira, sólo queremos mirar los museos, las salas de exposiciones, las películas de Lynch o los viajes a la selva camboyana o a las riberas del Ganges. Todo aquello que nos puede conmover pero no inquietar.

Tratar con ternura y silencio la denuncia y el dolor de esos lugares es toda una propuesta de brutalidad. ..."

⁶⁸ (Advierte de lo erróneo de esta comparación).



Ignacio Fortún. *Sin título.*



Ignacio Fortún. *Sin título.*

Tras esta exposición "Paisaje Límite" (1991) Volvió a hacer otra en la misma Galería de Madrid, esta vez centrado en un tema bien dramático, la devastación, los incendios como expresión máxima de la destrucción de la naturaleza, titulada "Ceniza Húmeda" y en cuyo catálogo escribe Antón Castro el texto que aquí reproducimos para ilustrar la filosofía del artista:

"El paisaje, bajo una atmósfera de ceniza, se vuelve inquietante. Parece cruzado por un misterio atroz. Una columna de humo asciende hacia el cielo entre la grisalla irritante y apenas deja ver un mar inmóvil de belleza desmayada. O tal vez una espuma de ginestras quemadas por la mano de un homicida ignorado. Es casi impensable que más allá, donde la línea tersa del horizonte olvida los rastrojos áridos y el aliento del fuego, exista una ciudad sumergida y una laguna. Es casi imposible que en algún lugar exista el paraíso. El bosque sólo retiene ausencias, silencio y una mancha de muerte que ha pasado fugazmente entre arbustos. Por eso es casi de noche. Por eso el artista se ha refugiado en un otoño de luminosidad cenicienta, en un crepúsculo desvanecido donde la penumbra se vuelve insoportable. Y sus ojos contemplan la grama, la desolación, el abandono: las heridas en el corazón del monte.

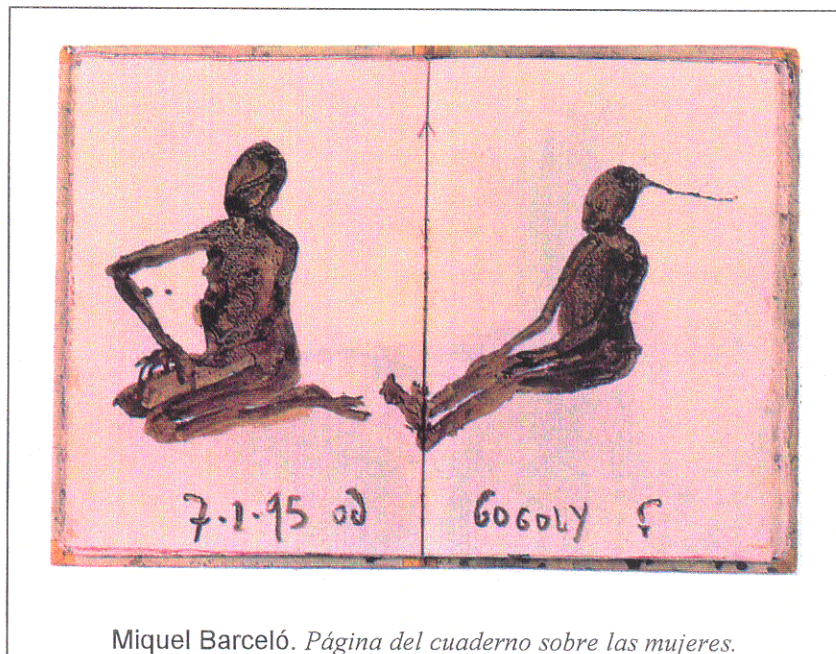
Aunque en la obra de Ignacio Fortún no hay desgarró ni grito, sus cuadros son deliberadamente turbadores y no precisamente por su fiereza o por la exhibición de fuerzas primitivas en estado de convulsión. Al contrario: el pintor conoce su oficio y se enfrenta al mundo con la parsimonia del amanuense, con la ternura antigua del monje confinado en una torre al pie del cantil espumeante. Da la sensación de que es un creador impasible, un ojo sereno que capta los matices celestes, la umbria y la destrucción y que nos expone con total transparencia y sin afectación. Ahí radica una de sus propuestas. Ignacio Fortún, como todo artista verdadero, efectúa una aventura moral, una apología del contraste. Clama desde el reposo y la iluminación interior. Revienta de estupor, sin violencia ni estridencias. Ello no quiere decir que a sus lienzos no asome la brutalidad, la ira o un raptó de cólera. Toda su producción es un llanto sordo y obstinado contra la degradación, pero también el manifiesto estético de un pintor que practica la sutileza, el refinamiento expresivo, la composición impecable y que envuelve como nadie el ámbito impreciso de sus obras. El rostro escondido de su dolor.

La vegetación fue inmaculada un día, exuberante,. Estuvo henchida de aromas, de resplandores y de estaciones. Pero algo interrumpió azarosamente tanta armonía, aquél diálogo montaraz del sotobosque consigo mismo. Una aparición terrible cercenó las sagradas formas de la belleza y se multiplicó sucesivamente a lo largo de innumerables jornadas hasta que el rito se tornó inmutable. La presencia indeseada perpetuó el hábito. Aquel solaz portical se transformó sólo en una quimera del pretérito. Otras formas del espanto se sobrepusieron: las autopistas elevadas, los vertidos industriales, el ejército de automóviles que cargan la noche constelada en sus bufidos, las naves solitarias donde se pudren los residuos, los cables de cobre y los corderos degollados. El artista - cegado hasta los tuétanos del alma - avanzó en su travesía hasta dar con las montañas de plomo, con la niebla, con una fronda vertical de aliagas y sabinas. Los hombres habían desaparecido y todo quedaba a merced del vendaval y de la lumbre. Sin embargo la naturaleza seguía malherida, cercenada, rota por las cigarras de la destrucción y los escorpiones de la melancolía. Había llegado la hora de levantar el caballete y de derramar la pasta amarga de los pinceles y de los óleos. El paisaje volvía a ser paisaje. El artista es decir, Ignacio Fortún, otra vez

alcanzaba el epicentro de sí mismo para cantar lo que se pierde, para entonar una elegía por tanto edén destruido, por tanto despilfarro de orillas calcinadas. Pero que nadie se llame a engaño: Fortún no es un pintor explícito, ni romántico, por más que sea capaz de tener una celaje de aves peregrinas sobre acequias y pantanos o de perseguir el tránsito curvo de un río de sombra. La suya es una hermosura oblicua donde se agazapa el horror y acaso la tragedia. De sus cuadros, inesperadamente, emerge un trallazo mortal que te saca los ojos”.

Los casos de **Miquel Barceló**, **Fernando Casás** o **Pedro Mora** y **Guinovart**, son como el de Ignacio Fortún, los de artistas no nacidos en Madrid y sin una vinculación especial con nuestra ciudad, sin embargo su obra ha sido expuesta en Madrid en repetidas ocasiones, por lo que entendemos que, en una medida importante, participan en nuestro entorno cultural o pictórico y además creemos que su importante vinculación con el tema de la ecología les convierte en referencias obligadas en nuestro trabajo.

Centrándonos en **Barceló** primeramente deberemos retroceder hasta 1988, año en el que sucede algo importante en su vida: Junto con **Javier Mariscal**, viajó por primera vez a África. Nigeria, Malí, Senegal, Argelia, Burkina Faso o Costa de Marfil han sido lugares por donde el artista ha caminado, pintado, esculpido, vivido.



Miquel Barceló. Página del cuaderno sobre las mujeres.

Este viaje dejaría una importante huella en el artista y en su obra. África ha llenado en el artista un vacío que la cultura occidental se había encargado de ir aumentando en el pintor y le ha permitido también un retorno fructífero a las fuentes.

Barceló dice haber encontrado en África “*cosas esenciales*”, es decir, que la vida puede ser muy distinta cuando la muerte está muy presente, cuando se convive con ella.

A partir de esto Barceló se revela contra lo absurdo y los estrechos horizontes de una cultura europea más atenta a preocuparse de sí misma, de mirarse al ombligo y de crear fronteras, que a los cánticos de amor y guerra, de creación y destrucción que llegan del exterior, de esa África donde todo, absolutamente todo, se aprovecha.

Esto conecta muy bien con la forma de ser de un artista que para **Sol Almeda** es *"el rey del reciclaje"* y dice que sus estudios de Malí, París y Mallorca siempre están llenos de cosas inservibles - *"Nunca se tiran, porque acaso puedan servir más adelante"*.

Ha utilizado como método y herramienta de trabajo el azar, así los agujeros producidos por las termitas en sus dibujos los convierte en colaboradoras de su trabajo. Dice el artista a este respecto:

"Pintar es también convertir en virtud los defectos, eso me pasó con las termitas; puesto que se comían mis cuadros, integré aquello en la pintura - y seguidamente analiza parte de la simbología de su obra - Las termitas representan el tiempo. El juego de la vida y de la muerte. Esa mujer (se refiere a la pintura más representativa de su más famoso cuaderno de Malí, que se expuso en el Centro Georges Pompidou) está pariendo por el agujero del papel, y este se prolonga a través de las hojas sucesivas. El fondo azul, no es rojo: es un mar, un mapa. Es bonito usar los accidentes, lo que la naturaleza te ofrece".

Las mujeres para Barceló son un símbolo de vida y de muerte. En 1995 cuando tuvo a su segundo hijo, representaba de manera casi obsesiva a mujeres embarazadas las cuales simbolizan también para él la fertilidad de la tierra.

En su vuelta a lo figurativo (bodegones, tomates, anchoas en relieve, cabras decapitadas, conejos, etc.) advierte que ha trascendido de lo que es la pintura del natural para llegar a pintar con la natura. Esto, indiscutiblemente, requiere una integración del artista con el medio y en lo formal se refleja por la utilización de objetos extraídos de la naturaleza, sobre el soporte, convirtiendo el cuadro, no en una representación de aquello sino en una presentación de algo real. El modelo no se sitúa fuera del cuadro sino dentro de él.

Su pintura está creada por la realidad, ese es su objetivo; alejarse de lo virtual y compenetrarse lleno con lo más auténtico.

Dice a este respecto:

"En realidad me gusta mucho más esa posibilidad de que la pintura sea lo contrario de la realidad virtual. Lo virtual tiene algo muy triste. A mí me gusta el sexo de verdad,

¿sabes? y no el sexo virtual; me gusta la piel, la fiebre y el olor y el sabor y todo eso. Y la pintura también me gusta así...”

La pintura de Barceló tras su experiencia africana se convierte en la búsqueda acelerada y constante de nuevos territorios y medios con los que expresar la tensión y la fusión de realidades supuestamente contrarias: lo orgánico y lo inorgánico, lo cultural y lo natural, la permanencia y el cambio, la creación y la descomposición ...

En relación con las ceremonias funerarias que presenció en Malí dice lo siguiente:

“Ellos son animistas, tienen una relación muy fuerte con la tierra, que supongo es lo que me atrae tanto de ese lugar y que tanto tiene que ver con mis cuadros. Allí las cosas pequeñas se parecen a las cosas más grandes, no sabes si el arte imita a la naturaleza o viceversa. Es el primer sitio que se parece a mis cuadros”.

Parece claro, después de esto, que su relación con la naturaleza es algo más que la de la intención de utilizarla para sus creaciones; estas parten de una filosofía de vida en perfecta armonía con el medio, al tiempo que crece en el artista una necesidad por entenderlo.

Así tras los “delirios” de un artista compenetrado con la Tierra Madre, y que ha estado trabajando, pintando durante un tiempo suficientemente prolongado y continuado dice:

“Entiendes todo, porque funciona el mundo y el universo, y después te queda el recuerdo de haberlo entendido alguna vez, pero ya no puedes repetirlo”.

Estas son, en sus palabras, las claves de una filosofía, de vida y filosofía de arte, ambas en íntima relación que demuestran que estamos ante un artista de profundas raíces ecologistas y del que si hubiese que hacer un resumen en una frase podríamos decir que para él todo sirve, nada es inocente ni gratuito, todo tiene un sentido y esto es lo que hace que funcione el universo en el que nos encontramos y al cual desde nuestro desconocimiento y falta de sensibilidad, dañamos continuamente, a la vez que nos dañamos a nosotros mismos.

Pedro Mora, al que ya nos referíamos antes indicando que no se le puede considerar como un artista de Madrid, nació en Sevilla y allí es donde cursó sus estudios de Bellas Artes; en la actualidad vive en Nueva York, sin embargo

en sus últimas actividades, exposiciones individuales, colectivas, becas o premios, observamos una presencia⁶⁹ suya importante en nuestra ciudad.

Mora parte de la observación de la naturaleza, de algunas zonas concretas de ella que le sirven para la reflexión y accede a un conocimiento del mundo desde el que es consciente de que todo está interconectado - este es uno de los fundamentos de la ecología - desde este punto y desde su perspectiva de artista, su función es la de creador, interpretando que el arte no se sirve de la naturaleza sino que ambos conceptos son lo mismo.

En palabras⁷⁰ del artista esto se expresa así:

“El doble fondo de los abismos se abre y escribimos sólo en las partes bajas de humedad, sobre la humedad.

A pesar de tener una compleja estructura natural topológica, habríamos podido sentirnos tentados a considerarla como un sistema cerrado sobre sí mismo, pero no hay nada de eso; cada organismo vivo es abierto y nos remite siempre a otro, aunque éste sea de estructura ideológica muy diferente y estos hongos son la mimesis que nos explican didácticamente nuestras relaciones más cercanas, dibujando en las paredes lo que exploramos.

El germen de una incisión en la pared será tan sólo un pretexto para escribir sobre estas estructuras abiertas, injertadas, dejando en ellas señales más allá de nuestra naturaleza, obligando a estas paredes a florecer.

Y fuera ya de toda simbología ¿no es el Arte en sí Naturaleza injertada que requiere ser punzada en sus ramas?”.

Nuestros siguientes comentarios siguen el orden de análisis que Keith Seward lleva a cabo en el mismo catálogo aludido anteriormente de su exposición en la Galería Soledad Lorenzo.

Para Pedro Mora, en la obra, como en la Naturaleza, existe el concepto de proceso, y concretamente en el terreno artístico, destaca el concepto de proceso frente al de objeto. La comprensión de la obra, que no necesariamente ha de cristalizar corpóreamente, puede darse teniendo en cuenta su forma exterior, pero para el artista, (cualquier artista) según él lo

⁶⁹ De sus cuatro exposiciones individuales (1986, 1989, 1990 y 1993) las dos últimas lo fueron en Madrid, concretamente en la Galería Soledad Lorenzo.

⁷⁰ Texto escrito por Pedro Mora en el catálogo de su exposición perteneciente a su exposición de 1993.

entiende, esta forma es casi accesoria y lo verdaderamente importante es el proceso que la lleva a cabo.

La creación del objeto, por lo tanto, se consigue al sincronizar vida y obra, lo tangible y lo intangible, el alma y el cuerpo, como si ambas categorías fuesen perfectamente tangibles.

La complejidad del acto creativo, como de la realidad misma, la subraya al contestarse a la siguiente pregunta:

¿Pero existen diferentes clases de proceso? - pregunta a la cual contesta:

"No existe un proceso único, no hay un "proceso artístico" sino un sin número de procesos diferentes que impregnan todos y cada un de los ámbitos de nuestra vida."

En la actualidad, el capitalismo, la segmentación del trabajo y otros factores, hacen que cada proceso se restrinja a parcelas cada vez más estancas y especializadas. Son los procesos de los artistas por un lado, de los científicos por otro, el de los filósofos, de los negocios ... y en un intento por revelarse a esta forma de vida, Pedro Mora sigue una trayectoria en la que rompe límites entre "disciplinas", entre los diferentes procesos, así se aproxima a la filosofía, a la ciencia, a la literatura, al arte, etc...

No es este un caso único de artista con este pensamiento; **Lourdes Parente**, advierte del peligro de una sociedad cuyo proceso conjunto es la suma de cada uno individual, sin trasferencias fuertes entre ellos, sin conexiones que humanicen al hombre, y que le conviertan en partícipe de una realidad mucho más amplia, consciente de que cada gesto tiene una causa causa y un efecto, de que cada proceso no representa únicamente entre sus límites sin que trasciende a una realidad compuesta por infinitas redes interconectadas.

En las obras de Pedro Mora se respira, como en las de Barceló, autenticidad, realidad no virtual sino de verdad. Gran parte de su trabajo parte de una idea, de una pregunta que tiene su fundamento en el proceso y esta es: ¿que ocurriría?

¿Que ocurriría si metemos un ratón en un cilindro de plástico, sobre las páginas de un libro? ¿O si metemos cientos de mariposas de gusanos de seda en una caja de papel?

La mera aportación de seres vivos en su obra no es lo que convierte a esta en una obra ecológica, no trata con ello de hacer una defensa de los animales,

sino contestar a su pregunta, que encierra un concepto de ecología, más profundo, quizás menos inmediato y más filosófico, "El proceso".

Del mismo modo que aquí los animales no convierten en obra ecológica aquello que toquen. Otros ejemplos como el de los "Gatos artistas"⁷¹ tampoco nos inducen a pensar en ecología pese a que las intenciones de quienes "manipulan" a estos animales sean distintas a las de Mora.

En torno a la respuesta que persigue, hemos de apuntar que no tiene mucho que ver con una de carácter científico. Utiliza para crear sus obras e incluso utiliza en las obras, animales, insectos, hierba, semillas, hongos, etc..... su rumbo como artista le hace no ser un observador imparcial como lo sería el científico, que concluiría en decir:

"Al ratón, no le gusta roer las ilustraciones del libro".

Posteriormente intentaría descubrir porqué.

Mora, lejos de esta estrategia que requiere de independencia personal frente al caso concreto de estudio, participa de la naturaleza y es así un catalizador que opera en el espacio vacío que existe entre arte y ciencia.

⁷¹ El caso de "los gatos artistas", es según Heather Bush y Burton Silver, algo más que un mero ejercicio instintivo de demarcación territorial, según explican en su libro *¿porqué pintan los gatos?* de la editorial Taschen.

Los biólogos mantienen que son procesos vitales, instintivos y propios del comportamiento animal lo que les lleva a partir de la utilización de unos recursos plásticos (pinturas, papeles, etc.) que se les ponen a su disposición a ejecutar unos gestos con una plasmación plástica. Estas plasmaciones son, como cualquier obra, susceptibles de ser analizadas plásticamente "interpretado" - creemos que con una gran dosis de imaginación y de incertidumbre- los intereses estéticos de unos animales.

Experimentos como estos han sido llevados a cabo con otros animales, como por ejemplo con gorilas como nos mostraban las imágenes de la película *Congo*. (Los experimentos con gorilas son ciertos, aunque concretamente la mencionada película tenga una gran dosis aventurera, imaginativa, irreal).

La diferencia entre estas obras y las de Mora es que aquí se interpreta que las obras las realizan los gatos, y así es posible venderlas en su nombre, hasta por dos millones y medio de pesetas. Se presenta al gato como autor. Y en las obras de Mora se utiliza a los seres animados o no como "herramientas" quedando bien clara la situación de que el artífice de la obra de arte es el hombre y no el animal, el que como no puede ser de otra manera es muy dudosa su capacidad, no plástica sino artística. La capacidad artística supone un grado de abstracción (aunque el ejercicio aparente figurativismo o realismo) no aplicable a los animales. Además, de siempre el arte ha sido medido en parámetros humanos, que son los únicos sobre los que podemos especular con ciertas garantías de no estar equivocándonos.

Un ejemplo claro en el que vemos al artista instalado en ese espacio vacío, es su atención al tiempo.

El tiempo y la vida. En las ciencias naturales se atiende a periodos de tiempo muy concretos y cuyos límites vienen dados por el nacimiento y la muerte. Por otro lado el arte analiza la duración de la vida de las "cosas". Unificar estos criterios supone crear la paradoja de unificar la vida de lo animado y la de lo inanimado.

A este respecto, Mora creó unos dibujos en los que utilizaba como material huevos de mariposas de gusanos de seda. Naturalmente todas las mariposas murieron con el tiempo, pero formaban parte de la obra de arte, y en ella continúan viviendo - en tanto que la obra de arte sea un "objeto vivo" -.

Contra la necesidad de la ciencia de hechos verificables, determinados, inequívocos, el arte es capaz de asumir la indeterminación, la ambigüedad, la ambivalencia, como la naturaleza, que en ocasiones se comporta como plural, efímera, contradictoria ...

Así unas mariquitas son mostradas en su *Sueño N° 9* y pese a ser insectos beneficiosos, suponen la muerte para otros seres. "Lo bueno" y "lo malo" en un mismo ser.

Otra paradoja presente en obras de Mora es la que se produce por la atracción que la obra de arte produce, por ser eso, obra de arte, y al mismo tiempo la repulsión de los insectos muertos que forman parte de la obra.

Títulos como *Sueño n° 25*, *Sueño n°9*, etc., Pero no cultiva el sueño como lo hicieran los surrealistas, ni los trata de filtrar sacándolos de su propio subconsciente por medio de la charlatanería, del automatismo, de la meditación o la alucinación.

Cuando tiene un sueño lo anota en una libreta, y posteriormente será convertido en obra, para lo que seguirá un "proceso" en el que transformará, expandirá y en definitiva analizará - como lo haría un científico - procurando tener presentes datos, resultados, conocimientos previos, etc. ...

No cultiva los sueños, los interpreta, no representa un recuerdo, hace productivo un proceso psíquico.

Mora se esfuerza por alcanzar la falta de límites, pero no elige mostrar el infinito desde lo enorme, sino desde lo minúsculo (como en la paradoja de Aquiles y la tortuga).

Un resumen, en tres frases de este análisis de Mora podrían ser las siguientes, escritas por Keith Seward:

Por otro lado su trabajo actual causa la implosión de la galería, destruye las fronteras que existen entre ella y la vida erigida dentro del mismo espacio".

"Como si se tratara de un sueño o de una cadena trófica, todo se encuentra relacionado, incluyendo el espacio de la exposición".

"... distintos tipos de procesos se entrecruzan y se cortan; lo empírico se encuentra con lo onírico y la atracción se mezcla con la repulsión en el momento en el que conectas con su experimento".

Guinovart.

Anteriormente, hemos hecho referencia a **Guinovart**, y nos parece este un buen momento para retomar a este artista, utilizándolo por una parte como propuesta de pintor ecologista y por otra como excusa para hacer un resumen de lo expuesto, ya que en la trayectoria de este creador podemos observar muchas de las formas y actitudes analizadas en estas últimas páginas.

Guinovart nació en Barcelona en 1927, pero su estancia de joven en Agramunt, rodeado de vida y naturaleza, lo marcaría hondamente para el resto de su vida. En parte podríamos equiparar esta circunstancia al caso ya mencionado de Luis Badosa. Esto es lo que escribe J. Corredor Mateos⁷² al respecto:

"Agramunt es la naturaleza: el paisaje que irá reencontrándose en otros lugares, la plenitud de la vida vivida libremente con la libertad del niño y el escenario de la guerra como fondo; el contacto directo con las cosas más sencillas, menos elaboradas. Naturaleza: infancia: lo primigenio. El campo y lo popular están vistos pues, en su raíz, a través de la infancia, lo que le permite una libre fabulación, una feliz mezcla de realidad e imaginación que está en la base de todo arte popular. La creación artística será juego, actividad artesana, imagen deformadora, crítica amorosa de la vida cotidiana, fiesta ...".

Por otra parte, el espíritu combativo, desde una ideología política bien definida, también ha caracterizado a otros artistas ya mencionados como Ricardo Cristóbal, Peinado, Ibarrola, Niebla, Orcajo, etc.

A este respecto J. Corredor Mateos, continuará diciendo más adelante:

⁷² CORREDOR MATEOS, J. , *Guinovart*, Barcelona, Ediciones Polígrafo, S.A., 1981, p. 9.

“Muy consciente, social y políticamente, conoce bien el terreno que pisa, lo que hay detrás de lo que se ve. Y por otra parte, todo: su amor a lo popular campesino, a culturas marginales, la preocupación social y política, lo ve y enfoca, en el fondo, desde el ángulo del pueblo.

No se puede cambiar la sociedad sin cambiar la cultura”.

Sus pretensiones de transformación de la realidad, la lucha contra el consumo, contra la guerra, la violencia, la opresión, el poder, ... le lleva a participar en el movimiento Estampa Popular y a intentar la transformación desde el arte utilizando incluso el cartelismo como fórmula propagandística. Es decir, llevando el arte más allá (posiblemente) del terreno que le es propio y específico y trascenderlo a otras esferas.

Su preocupación por coger toda la realidad, reordenarla y reorganizarla nos lo asociaría a artistas como Ramón, Herreros o Julio Toquero, quienes utilizan parte de la filosofía presocrática en sus planteamientos, así como Consuelo Hernández o Carmen Pereira que llega a emplear el fuego como herramienta de trabajo. También Guinovart utiliza el fuego a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta para trabajar, quemando maderas, agujereándolas, pintándolas, torturándolas, ... e incluyendo materiales de desecho, encontrados con similar actitud a la que apreciamos en Peinado, Sicilia, o José Fuentes, sobre todo. Introducen todo tipo de materiales en sus obras como arena, barro, maderas, piedras, hojas, ramas, cañas...

La tierra que Guinovart no representa sino que incluye directamente en la obra, tiene un doble sentido de identificación, *“termina de dar vida al conjunto, y por otro lado connota la muerte”.*

Guinovart también pinta paisajes, muchos de ellos en la década de los cuarenta como los de la serie “El Blat” (El trigo); dice sobre estos cuadros J.C. Mateos:

“No se trata de pinturas realistas: hay una vibración del paisaje de tipo expresivo que nos da una imagen de fiesta. Un rito solar. La naturaleza todo lo domina. Las figuras que vemos forman parte de ella, no se le enfrentan: participan en la fiesta”.

La alusión al rito solar nos pone en conexión con artistas como Gloria Alcaud, su versión del paisaje nos hace recordar en parte a Carrilero en su intento optimista por dar fuerza y predominio a la luz y las formas un tanto ingenuas nos aproximan sin gran esfuerzo a los trazos naif de artistas como Cristina Duclos.

Como para Barceλό, Georges Noël, Ostern y otros, la historia, la tradición, y las diferentes culturas, son una perfecta fuente de inspiración y de conocimiento y, sobre todo, un aspecto de la realidad al que no se puede renunciar.

En 1964 hace unas pequeñas obras tridimensionales sobre las que J. Corredor Mateos dice: *"Es como una evocación de los prehistóricos megalitos de Menorca y de sus sencillas casitas actuales, no aplastadas todavía por el gran turismo. Es un canto a la naturaleza humanizada."*

También su viaje a Cuba y México le hace contactar con la naturaleza virgen y con culturas precolombinas, realidades que refuerzan en el artista su idea de fusión entre arte y vida. Relación entre arte y vida que obliga constantemente a descubrir la realidad y en su caso, como en el de Pedro Mora, desde la consciencia y la importancia del proceso, tanto para la creación como para cualquier otro ámbito de la realidad.

El afán por el proceso le obliga a ser tremendamente especulativo y transformador, cambiante constantemente en la forma de proponer sus ideas e incluso le conduce a disolver el concepto de cuadro acercándose a otras fórmulas creativas. Esto lo une a artistas como R. Cristóbal, Ramón Herrera, Ostern, Planet Art, ... así su obra se compone de pinturas, dibujos, esculturas, murales, decorados y figurines teatrales, ilustraciones para libros y revistas, grabados, litografías, serigrafías, tapices, grandes montajes y obras cada vez más inclasificables.

Entre algunas de sus obras no pictóricas, podemos recordar las de la exposición "Contorno- entorno" en la galería Maeght de Barcelona (1976-77) donde nos plantea, con extraordinario parecido a obras posteriores de Ibarrola, 90 troncos torneados, de distintas formas y naturalezas (sauce, aliso, avellano, plátano, fresno, ...) plantados sobre tierra volcánica. Nuevamente la idea del bosque, para conseguir una identificación única entre vida y arte.

Actualmente vive en Castelfels donde tiene la oportunidad de estar en contacto con la naturaleza y esto resulta decisivo para su obra del mismo modo que lo pudiera ser para Jorge Fin o Juan Vida; pero su entorno le permite vivir también la realidad de la ciudad con todo su artificio y su variedad, aprovechado esta circunstancia como lo pudieron hacer Orcajo, Javier Ruiz, Ignacio Furtún, Rosa Pérez Carasa, ...

El siguiente párrafo de J.C. Mateos⁷³ puede en parte resumir lo dicho sobre Guinovart.

⁷³ Ibid., p. 302.

“ Y esta parece ser precisamente la mayor ambición de Guinovart: abarcar vital y creativamente toda la realidad. En el proceso y en los resultados, la naturaleza no resulta disminuida ni desde luego menospreciada, sino respetada, valorada de nuevo y se establece entonces entre naturaleza y arte una relación que es tan vieja como nueva y que viene a atentar al que parecía firme entendimiento del arte de estirpe hegeliana, como algo radicalmente opuesto a la naturaleza.”

5.5.- CUATRO VERSIONES MÁS. RADICALMENTE DISTINTAS. QUE ATIENDEN A LA SENSIBILIDAD ECOLÓGICA.

5.5.1.- Lourdes Parente.

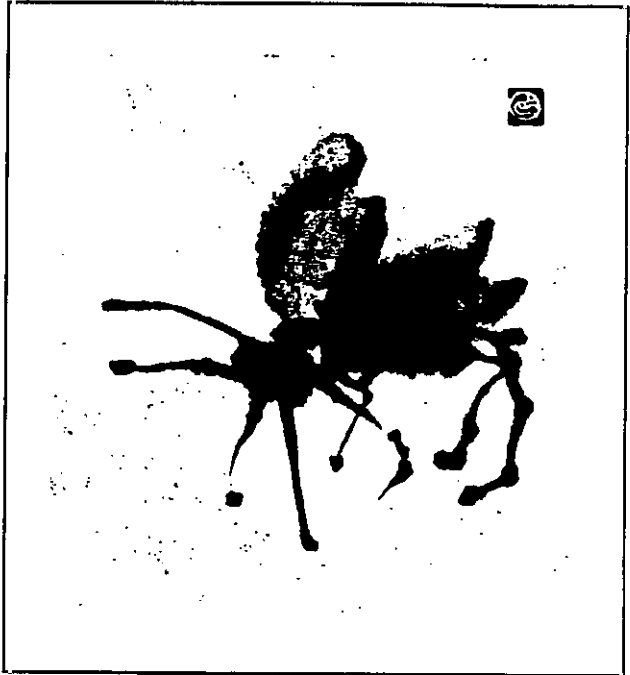
Lourdes Parente nació en Sao Paulo (Brasil), y es en esa ciudad donde comenzó a trabajar la pintura, y donde cursó sus estudios de Bellas Artes.

Un recorrido por sus exposiciones, desde 1984 nos la situarán en Madrid a partir de 1987, pero no precisamente desarrollando pintura Sumi-e habrán sido hasta 1991 temáticas como el retrato, el entorno urbano o la moda, entre otras, las que ocuparían su quehacer artístico.

Lourdes, es consciente del gran respeto que la cultura tradicional de oriente tiene por la naturaleza, y que entiende a esta como un todo indisoluble, en el que cada parte está conectada con el resto de alguna manera, de tal forma que lo que a una parte le suceda repercute en las demás. Existe en esta tradición una consciencia, de que el hombre es parte de la naturaleza, y ha de estar en sintonía con aquella, no provocando la distorsión, sino favoreciendo la armonía.

Lourdes, nos explica, que su conexión con la cultura japonesa, no fue difícil ni forzada, ya que de algún modo ella entendió desde siempre la pintura, desde coordenadas próximas al sumi-e, incluso antes de conocerlo a fondo y practicarlo. A esto se le añade la circunstancia de que en Sao Paulo existe un gran núcleo de japoneses (posiblemente el mayor de latinoamérica) y el contacto y la relación con ellos es fácil, casi habitual.

No pertenece a ningún grupo conservacionista, aunque no desprecia la labor que estos llevan a cabo, y valora positivamente el trabajo de las organizaciones ecologistas, tanto directamente sobre el terreno, en acciones concretas, como a nivel de concienciación ciudadana, aspecto este de máxima importancia, dada la realidad en la que nos encontramos.



Tampoco mantiene contactos habituales con artistas cuyo trabajo tenga claras connotaciones en el campo de la ecología, artistas de carácter reivindicativo, comprometidos en la lucha por la naturaleza, etc ...

El Sumi-e no es tampoco una fórmula de arte que podamos calificar como combativa, ni denuncia los desastres que el hombre provoca en el medio de forma directa.

Entonces, ¿por qué Lourdes Parente es analizada en este trabajo?

El primer dato, lo extraeremos de su libro⁷⁴ en el que se dice:

“El arte, como práctica de conexión cósmica, encuentra en el sumi-e, un camino de meditación, en el cual, puede a través de la espontaneidad, pureza, simplicidad y técnica, pintar formas de la naturaleza, buscando el aliento vital que las alimenta, respirando ..., inspirando en cada pincelada, un gesto propio del "SER", en los paisajes, bambúes, pájaros, flores, cielo ... del "sumi-e".

En este párrafo, quedan prácticamente encerrados los fundamentos de esta forma de entender la pintura, que es a su vez una manera de conectar con la naturaleza íntimamente.

Masao Okinaka (Bunsen), maestro de Lourdes Parente, dice⁷⁵ que: *“el sumi-e es una pintura que procede del conocimiento del color. Pero también es una expresión que presupone su completo dominio y el placer por los descubrimientos”.*

Añade que: *“el deseo común a todos los hombres, vivan donde vivan, se puede dividir en cuatro factores: Una vida eterna agradable, libre y bella, conceptos que quedan reflejados en las cuatro palabras ZAN "sei" (pureza), "jun" (suavidad), "so" (simplicidad), "ga" (elegancia)”.*

“Todo eso puede ser conseguido, a través de la pintura, que nos conduce a la comprensión de la razón de la naturaleza. Amando la naturaleza, estamos capacitados para amar las bellezas naturales y los seres vivos. Así nace la pasión por el Arte.”

Creo que ahora entendemos mejor, el sentido que tiene la elección de esta artista en nuestro trabajo, que es capaz de sentirse ecologista, por dos motivos: uno, por la consciencia de la agresividad con que tratamos el entorno, y que le conduce a mantener una actitud conservacionista en la medida de sus

⁷⁴PARENTE, LOURDES, *Sumi-e: el arte de la pintura japonesa*, Madrid, editorial Las 4 fuentes 1996, p. 5

⁷⁵ Ibid., pp. 18 y 19.

posibilidades. Un dato curioso en este sentido, es que en su libro, podemos leer en la página 2 *"Esta publicación ha sido realizada en materiales reciclados y ecológicos"*.

Y en segundo lugar, algo que es mucho más importante para nuestro trabajo, en conciencia ecologista, está íntimamente relacionada con el arte, en su caso el sumi-e.

Nos explica Lourdes, que el sumi-e es una forma de crear naturaleza, de reconstruir el planeta de una forma limpia, a partir de una pincelada limpia, de un medio directo y no agresivo, de un gesto armónico y bello, es para ella una forma de limpiar la tierra.

Respetar el orden cósmico a través del sumi-e es un efecto que se pretende en el mismo proceso de creación.

Este proceso de creación, que ha de suponer el conocimiento técnico antes mencionado, parte de la observación de la naturaleza.

El artista, pasea, medita, mira, e intenta ver en el mundo natural, a ese ser vivo, animal o vegetal, a esa roca, a esa montaña: procura no perder la forma que da existencia a las cosas, la relación entre los diferentes acontecimientos que hay frente a él, los sonidos de los pájaros, del viento sobre las ramas, de un árbol, los destellos de luz.

El artista, ha de quedar inmerso en el mundo y ser consciente de ello, es primavera, otoño, invierno o verano, la luz es suave, el viento es fuerte, hay que poseer el Espíritu de la naturaleza entera y posiblemente elegir, seleccionar, fijar la atención posiblemente en algo pequeño sin perder la perspectiva del orden cósmico, profundizar en el detalle, y hacer lo propio, integrarse con el motivo y ser partícipe del espíritu que ciertamente le es ajeno.

No es una labor de alucinación sino de conocimiento, y sobre todo de sentirse vivo, de ser consciente del todo y de cada parte, y de interiorizarlas sin necesidad de adaptarlas a nuestra personalidad ni modificarlas por nuestro punto de vista cultural. Se pretende la contemplación en toda su pureza y sin añadidos.

Inicialmente, no hay más pretensiones que estas, es decir, no se comienza a pintar en ese momento, sino que lo aprendido, quizá sin una forma concreta formará parte del artista produciendo una sedimentación que en otro momento dará su fruto.

No se pinta en la naturaleza, no se utiliza aquella como una mera excusa formal, temática ..., para producir obra de arte, se pintará más tarde en el taller, donde nuevamente se provocará la aparición de un estado de concentración que conecte, ahora sí, a la naturaleza ya aprendida e interiorizada con el arte, con la obra, a través de los materiales (escasos; tinta china, pincel y papel) y del artista, que no es sino un vehículo que posibilita la formalización del objeto, de esa naturaleza nueva, renovada y limpia.

Lourdes, nos advierte, que la disposición con la que hay que mostrarse frente a la obra, aún siendo especial, como hemos comentado, nada tiene que ver con extraños ejercicios exotéricos o chamánicos que nos sitúen en trance, perdiendo la consciencia totalmente.

Más bien, es a través de una respiración rítmica, acompasada con el movimiento del pincel, que ha de ser aquí más que nunca no una prolongación del cuerpo sino una parte más de él, y a través de una concentración que intente reconstruir el "motivo" sin forma concreta, más bien elevar el espíritu del motivo.

Las formas de la naturaleza no han de pasar por el tamiz de la personalidad del artista, habiendo de quedar esta lo suficientemente adormecida como para no reflejarse en la pintura. Se trata de captar el espíritu del elemento y convertirse en un mero vehículo que posibilite la plasmación de aquel a través de unos gestos breves pero certeros.

Inevitablemente, dice Lourdes: *"no la personalidad del artista sino su estado anímico queda tenuemente plasmado en la pintura, de tal forma que al ser contemplada tiempo después, el artista es capaz de llegar a una lectura de la representación, que le transporta al momento de su ejecución"*.

El sumi-e necesita como hemos dicho de gran destreza y práctica, ya que otras características de él son que no permite ninguna reflexión, riesgo, repetición, retoque o reconstrucción y, además, no tiene por meta reproducir ni perfecta ni imperfectamente.

"Sus propios orígenes nos remiten a filosofías y lugares conectados con los monjes y monasterios chinos", como nos dice Lourdes.

Sus antecedentes dice, hay que buscarlos hacia 1.700 años a. J.C. en China, y los primeros trabajos tenían lugar sobre la cerámica, pasando después a la cera y luego al papel.

Determinado artista japonés que viajó a China y se instaló en un monasterio, aprendió unas técnicas que llevaría al Japón dando lugar al sumi-e tal como lo conocemos hoy.

El Sumi-e mantiene íntima relación con el taoísmo y es incluso utilizado por los monjes budistas para acceder a un estado especial de meditación.

El principal objetivo del sumi-e es el Tao, el orden natural, la naturaleza misma y su manera de "ser" y lo que los chinos llaman la armonía del cielo-tierra, y a través de esta armonía, de este equilibrio, aparecer yin-yang, la energía cósmica o fuerza vital.

El yin-yang es el todo, el cielo y la tierra, el cosmos, todos los seres y todas las cosas, el lleno y el vacío.

Sin embargo el cosmos, no es un motivo temático propio de esta forma pictórica, o por lo menos no queda reflejado de forma directa.

Algunos temas utilizados son, los pájaros, los bambúes, con viento o sin él, en un grado o en otro, los venados, paisajes ...

También son temas que se pueden tratar, las tormentas, la lluvia, los peces, el "retrato", los insectos ...

El cosmos, por tanto, es ese elemento que está en los espacios vacíos, que se puede apreciar, pero que no pasa de un estado latente, en lo que a la representación se refiere.

No se representa el sol, no las estrellas, pero es posible advertir las repercusiones que estos tienen en nuestro planeta a través de la plasmación de las diferentes estaciones del año, tema que adquiere un máximo interés.

Hasta tal punto esto es así, que en primavera, hay que impregnarse de ella, sentirla y vivirla para pintar primavera, en verano hay que pintar verano ...

Al igual que el cosmos, el tratamiento de las diferentes estaciones, resulta sutil, están presentes sin haber sido reflejadas de forma directa, sin caer en lo burdo, en lo habitual, están, pero no se ven, el artista, como vehículo que es, ha de estar lleno de ellas, y el observador ha de saber advertirlas.

Lourdes, advierte en nuestra sociedad un ejercicio de parcelación, de las actividades, y un esfuerzo por parcelar la realidad, y esta ideología contrasta fuertemente con su forma de entender el mundo.

La super especialización, la desconexión, la individualización, nos conducirán cada vez más, al aislamiento entre las personas y al alejamiento de la naturaleza, por esto, sus últimos esfuerzos están orientados a concretar y dar forma a un proyecto cuyo objetivo sea trabajar por la interrelación, la integración, la solidaridad y la armonización, entre las personas y las distintas disciplinas, que a lo largo de los años nos hemos empeñado en disociar artificialmente, quizás en busca de la rentabilidad inmediata, del beneficio rápido, sin tener en cuenta sus consecuencias.

5.5.2.- Pablo Peinado Céspedes.

Nació en Ciudad Real en 1961, se trasladó a San Fernando de Henares (zona industrial), donde comenzó a interesarse por los productos de deshecho, residuos industriales y de otros tipos que según él afirma abundaban en esa zona de Madrid.

Reconoce que el lugar donde se vive marca en gran medida la forma de ver el mundo, algo así como lo que nos plantea Badosa.

Se instaló en Madrid donde estudió Bellas Artes, licenciándose por la especialidad de pintura en el año 1989.

Su obra no solo adopta las formas pictóricas sino que también hace incursiones en el campo de la escultura y más aún en el del teatro, habiendo sido alumno de la Escuela de Tecnología del Espectáculo y creando escenografías o asistencias a escena como en el caso de *Peer Gyun*, en el Teatro Español y *El Ensueño* en la sala Olimpia en los años 1989 y 1990, ambas obras dirigidas por Juan Pastor. *El Alcalde de Zalamea* dirigida por José L. Alonso y *El vergonzoso en Palacio* dirigida por Adolfo Marsillach en 1990 ambos por la CNTC. *La orillarica* de Encarna de las Heras, dirigida por Luis Castilla en la Sala Cuarta Pared (C/ Hermosilla, 14) donde parte de su trabajo consistió en construir todo un telón de fondo a base de briks usados de leche.

Temáticamente su obra circula en el entorno socio-político o cultural de nuestros tiempos, así su discurso elige campos como el sexo, la sociedad, los niños, ... pero sus obras no se muestran cristalizadas, expresadas por completo, deja un margen al espectador para que a partir de su propuesta, éste sea capaz de plantearse interrogantes o vislumbrar "soluciones".

Sus obras no quedan encorsetadas en un tema único, ni en referencias aisladas, no pretenden dar soluciones a problemas, quizás la obra al quedar abierta tenga mayor capacidad de comunicación, de sugerencia, de expresividad, aunque sea de difícil verbalización.

Lo que si resulta evidente, y unifica criterios en su obra es la utilización de materiales previamente utilizados para actividades, casi siempre ajenas al campo del arte.

No diría yo que recicla materiales sino que los reutiliza, modificando su estructura o su forma en unos casos, su propia función de uso en otros.

Son plásticos de bolsas de la compra, tapones de aerosoles, cuerdas viejas, juguetes medio rotos ... los elementos que Pablo utiliza para dar forma, textura, color, sentido y existencia a sus obras, al tiempo que realiza una crítica social, reflejo de la utilización de estos materiales.

Recordemos que la reutilización de objetos es una fórmula más avanzada y de mejores repercusiones medioambientales que el ejercicio de reciclar materiales, el cual supone un gasto energético extra para dar nueva existencia a materiales ya utilizados.

Al igual que Villadóriga, (del cual destacamos su exposición en la Galería Gallo Arte del 6 al 30-II-1996 titulada Construcciones para el silencio), o el propio Ibarrola, es consciente de que los objetos reutilizados tienen una carga histórica, un componente cultural, una sugerencia, y un lenguaje mucho más rico, más comunicativo, más expresivo que el que pudieran llegar a tener los objetos de nueva fabricación, aunque nadie niegue a estos últimos muchas y muy buenas cualidades y su indudable aprovechamiento en el campo del Arte.

Pablo Peinado se siente pintor, sin embargo, el mismo nos cuenta como hace años que no utiliza pintura en su obra.

El carácter de pintura lo da el formato en el que trabaja principalmente obras pensadas para ser instaladas en el muro, de características planas, y de desarrollos internos aunque muy variados con un referente claro que es la obra pictórica.

Las formas, los colores y demás recursos plásticos los consigue apropiándose de las características de los materiales que reutiliza, y así es posible asegurar, en unos casos, o adivinar en otros la representación de un rostro, un paisaje, un espacio dividido y estructurado, una referencia histórica, una crítica, en fin, casi todo lo que un artista del momento histórico que nos ha tocado vivir puede plantear.

5.5.3.- Planet Art.

Planet Art, según podemos leer en *"Nueva Conciencia"* nº 22 de la revista *"Integral"* *"Promueve la transformación del planeta a través del arte"*.

Sus fundadores son **José Argüelles**, que se presenta como poeta, crítico de arte e historiador visionario, **Geraldine Waxkowsky** y **Mary Sol González Sterling**⁷⁶, que se presentan como astrólogas.

En conversación con Mary Sol, nos comenta que el movimiento nace hacia 1984 y, a parte de los trabajos realizados en el año 92, las épocas de mayor desarrollo pueden haber sido los años que van de 1985 al 89.



El grupo nació con grandes aspiraciones y en él se encontraban personas de las más diversas tendencias, lo cual llevó a una separación del conglomerado, fraccionándose en una rama independiente, de carácter más político, y otra que es la que mantiene a Planet Art con una tendencia más espiritual.

En 1993, la desaparecida revista ONG (que se distribuía gratuitamente) quiso aglutinar en un gran grupo a un conjunto de grupos ecologistas ONGs, independientes, etc. Quien parece ser que lideraba o encabezaba aquel intento era el conocido **Fernando Sánchez Dragó**, y a juicio de Mary Sol fue la presencia de esta figura la que fomentó las necesarias discrepancias de opinión que concluirían en un final nada fructífero.

Según vemos en su programa, Planet Art es un movimiento para atraer más conciencia y creatividad a nuestra vida diaria.

⁷⁶ Por su parte Mary Sol González, que llevó a cabo la ponencia *"La Tierra asciende desde el calendario Maya y el I-Ching a la Nueva Era"* en el II Congreso *"Nueva Era"* organizado por Procultur los días 22 y 23 de octubre de 1988 se presentaba como : *"Artista transpersonal y Psicoastróloga"* y su conferencia precedió a la de Alberto Huerta cuyo título fue *"El hombre ante su entorno natural: perspectivas de futuro"*.

Todos los seres humanos (dicen) tienen la semilla del arte, siendo "arteadores" al tener la capacidad de convertir sus pensamientos en realidad.

Su slogan es "*Artear ahora y no guerrear más*", lo que nos acerca a entender que una de sus mayores aspiraciones es conseguir la Paz en el mundo y el medio por el que ven que es más posible es a través de la creatividad, entendiendo ésta en el más amplio sentido y sin restringirla a ninguna modalidad artística concreta, creatividad sin fronteras ni complejos.

Para Planet Art hay muchas cuestiones que van unidas, y así entienden como una única lucha, la lucha por la espiritualidad, por la paz, por la búsqueda de armonía con la naturaleza, por la justicia y la solidaridad entre los pueblos, por la conservación del entorno, por el amor entre los hombres y con las demás criaturas, por la consciencia de ser ciudadanos del mundo y por entender a este en el más alto grado.

La lucha por estos objetivos siempre la llevan a partir de manifestaciones de carácter artístico, en unos formatos u otros, y en colaboración con asociaciones, grupos, personas independientes, incluso instituciones oficiales, como tendremos oportunidad de confirmar a continuación.

Sus fórmulas, pese a mantener un carácter muy espiritual y esotérico, dan lugar incluso a la producción de obra pictórica, que es el motivo por el que entendemos que tienen cabida en nuestro trabajo.

Una representación pictórica en la que colaboró Planet Art, fue la realización de un gran mural con la participación de 12 artistas en la Plaza Mayor de Madrid, que comentaremos más adelante.

Otra es la obra que se expuso en medio de un gran círculo de personas en la Plaza de la Cibeles de Madrid, con motivo de las 24 horas de silencio por la Paz.

El acontecimiento, recogido en "El País" (22 de junio de 1986), nos ofrece una fotografía en la que coincide Mary Sol con Juan Barranco (Alcalde de Madrid) que participó meditando durante 30 minutos.

Si bien fue destacable la participación de Mary Sol, cabe destacar, que el peso de la convocatoria recayó en el grupo "Imaginando la Paz" que pese a orientar sus actos hacia el objetivo que indicá su propio nombre, extiende también sus inquietudes hacia el terreno de la preocupación por el medio natural.

La obra pictórica a la que nos estamos refiriendo, mantiene un formato regular de 185 cm. x 185 cm y en ella se representa el globo terráqueo, con mares azules y espacios terrestres a base de naranjados, ocre, verdes, violetas, etc.

En el centro se representa una gran paloma blanca de la paz, y en las esquinas unas inscripciones en las que se puede leer:

"24 horas de silencio por la paz".

"21 junio solsticio verano"

"86 imaginado la paz"

"86 año internacional de la paz".

Pese a la bidimensionalidad de la obra, se advierte un relieve que recorre y encuadra la forma redonda de la tierra y unas salpicaduras o borbotones de cera, producidos por las velas que sobre el cuadro se colocaron y que se derretían dejando su huella.

Esta obra que hoy está instalada en las escaleras del domicilio de Planet Art, no en su posición original (que era horizontal en el suelo) sino en una pared, resulta ser un testigo que nos recuerda el acontecimiento que le permitió ser creada.

Aunque pueda tener un carácter marcadamente pacifista, nos permitimos incluirla en un contexto de lucha por la armonía con la naturaleza, dado el carácter global que preside a todas las actividades de este grupo, y que hemos reflejado anteriormente.

Seguidamente enunciaré algunas de las más destacables obras o participaciones de este grupo, y desarrollaremos algunas, con la intención de ofrecer una imagen lo más acertada y fiel de las inquietudes que lo movilizan.

- Colaboración para recuperar la armonía con la Madre Tierra. Proyecto de "La Colmena" en la Serranía de Lorca (Murcia).
- Instante mundial de cooperación.
31 de diciembre 1986, 12:30 a 14:00 horas.
Con la participación de artistas cantantes y músicos.
Lugar de desarrollo: Planetario y Nuestra Señora de Guadalupe.
- "Performance" obra de Planet Art.
1 de noviembre de 1986.
Lugar de desarrollo: La FARGA, C/ Barcelona/Avda. Isabel la Católica.
Integrado en los actos de la "Exposición feria de las ideas para la paz.
- Proyecto global de sombras por Hiroshima 1985.

Pintura de un mural en la Plaza Mayor.

En "Villa de Madrid" del 15 de septiembre de 1986 se anuncia con motivo del día internacional de la paz (16 de septiembre) del año dedicado al mismo fin (1986), la pintura de un gran mural por parte de 12 artistas en la Plaza Mayor de Madrid.

Sobre este tema, Planet Art, organizó y publicitó con carteles en los que se leía:

"Pintar la Paz.

Planet Art.

5 de octubre - Plaza Mayor, desde el mediodía hasta el anochecer.

12 artistas pintarán un mismo mural y se modelará la paloma de la Paz.

Participación del público pintando varios cuadros.

Animación musical: Jazz, Flamenco, con la presencia de Lole y otros."

De este mural tenemos constancia únicamente por la bibliografía utilizada: "Villa de Madrid", 15 de octubre de 1986 y "Villa de Madrid", 15 de septiembre de 1986.

En artículos recogidos en los mencionados periódicos podemos leer el siguiente texto: *"El mural será expuesto el próximo 25 de octubre en el Centro Cultura de la Villa de Madrid, en un acto organizado por el Club de Amigos de la UNESCO"*.

Este mural tenía diez metros de largo por dos de ancho y Planet Art guarda en sus archivos algunas fotografías del mismo en las que podemos advertir la presencia del escultor Paco Varón que colaboraría también en actos como las 24 horas por la Paz de 1988, acontecimiento que está recogido en "El País" del 15 de mayo de 1988.

Naturalmente, nos hemos interesado por conocer algunos datos sobre este mural pero la tarea ha resultado infructuosa. Planet Art no guarda el nombre de los artistas colaboradores. El Centro Cultural de la Villa no recuerda la exposición de la obra, y esta no consta en sus archivos. El Club de Amigos de la UNESCO no es capaz tampoco, pese a su búsqueda, de dar ninguna referencia sobre este tema.

Este olvido generalizado nos hace pensar en que el interés real de este tipo de actos es bastante escaso, pese a la participación en ellos de alcaldes, personalidades relevantes y organizaciones de carácter nacional o internacional de reconocido prestigio.

La repercusión o proyección en el tiempo queda del todo anulada y parece quedar sólo presente en los vagos recuerdos de quienes participaron de forma activa en un gesto que tiene más de caracteres festivos para unos, y de imagen o marquetin para otros, que de acontecimiento importante con verdadera intención transformadora de la realidad.

1ª Carrera de la Tierra

De este acontecimiento queda constancia entre otros lugares, en el periódico "El País" del martes 7 de octubre de 1986, en el "ABC" del mismo día y en el "Villa de Madrid" del 15 de octubre.

Justo el día anterior de la llegada de la antorcha a Madrid, 12 artistas pintarían un mural en favor de la paz que se expondría el 24 de octubre en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en un acto organizado por el Club de Amigos de la UNESCO.

El acto de la llegada de la antorcha fue organizado además de por Planet Art, por el Movimiento de la Paz, Desarme y Libertad, Alimentación y Desarme, UNICEF, Club de Amigos de la UNESCO, Cruz Roja, Asociación Pro Derechos Humanos, Federación de Asociaciones de Vecinos, Coordinadora de Integración Humana y Planetaria, Imaginando la Paz y Paz.

La antorcha que recorrería 40 países en dos meses y medio al estilo olímpico, comenzaría su andadura en las Naciones Unidas el 16 de septiembre de 1986, volviendo al mismo lugar el 11 de diciembre, día de la UNICEF.

A Barcelona llegó el 6 de octubre, el mismo día que otra antorcha con el mismo fuego llegaría a la Plaza de Colón de Madrid donde se le esperaría con discursos, autoridades y fiesta musical a cargo de Miguel Ríos, Lole, etc.

La idea que se pretendió transmitir con esta obra es alentar la imaginación y demostrar que el hombre puede cooperar a gran escala.

Convergencia Armónica

Planet Art promovió la sincronización creativa espiritual del 16 - 17 de agosto de 1987.

Fue **José Argüelles**, fundador de este movimiento artístico y espiritual, quien descubrió el significado de esta fecha en el calendario Maya.

Fue una celebración para dar gracias a la Tierra por ofrecernos un sitio bello donde vivir y una oportunidad de expresar los sentimientos de Paz junto con todas las personas del mundo.

Resultaba ser también una continuación de la meditación por la Paz que se celebró mundialmente el 31 de diciembre de 1986.

Este acontecimiento creativo tenía como objeto ser efectuado con la participación de personas artísticamente inspiradas en numerosos lugares de España y del mundo en grupos reducidos, escogiendo lugares clave, como puntos energéticos de poder del Planeta, lugares sagrados, tanto naturales, como contruidos por el hombre (iglesias, templos, ruinas, cuevas, etc.).

Es una oportunidad de unir a las personas, con el fin de honrar el propósito superior de la Tierra de la vida y de los niños, para que éstos tengan la oportunidad de heredar el Planeta bajo una perspectiva de cooperación creativa.

Los grupos congregados tenían la posibilidad de realizar la conexión con los demás a partir de actuaciones, ceremonias, desfiles, danza, artesanía, bajo una idea común, con la esperanza de que algo maravilloso emergiese del gran acontecimiento.

En la información extraída de "El País" en las páginas de Sociedad, del 16 de agosto de 1987, se puede leer: *"Esta convergencia armónica deberá reunir a varias decenas de miles de músicos en una docena de lugares separados: La ciudad muerta de Machu Pichu (Perú), la cima del Monte Fuji (Japón), las pirámides de Egipto y cuatro lugares de Estados Unidos, entre ellos Central Park (Nueva York) ..."*

Y también: *"Una leyenda de los indios hopis dice que este día (16 de agosto) 144.000 "Bailarines del sol ayudarán a dormir al resto de la humanidad" y los ancianos aztecas creen que el 1 de agosto, último día del noveno ciclo del infierno, marcará la vuelta a las tierras del dios Quetzalcoatl, representado como una serpiente de plumas".*

La Rueda Del Mundo

Planet Art colabora con Vijali en la construcción de la 3ª rueda del Mundo.

Vijali realiza la 1ª rueda en Malibú (California) para la convergencia armónica, el 16 de agosto de 1987, la segunda, en la Reserva de Indios Seneca en Nueva York.

Después de la tercera, que es la de España, continuará viajando para realizar las nueve restantes que serán las de Italia, Grecia, Egipto, Israel, Rusia, India, Tibet, China y Japón.

El propósito de la rueda del mundo es ser un foro artístico de Paz y entendimiento global. Este foro pretende ser un seno para la inspiración y la voluntad personal, que a su vez nos ayude a sobrevivir, sanar, respetar nuestro planeta y a nosotros mismos.

En estas construcciones, "que abren las puertas de la Tierra" se unifica el teatro, la danza, la música, la escultura y el ritual, en un solo arte llamado "TEATRO PARA LA TIERRA".

La Plaza de la Paz

Sobre esta obra podemos leer en un documento de la fundación los siguientes textos, que nos aclaran los objetivos y la simbología de la propuesta:

"LA PLAZA DE LA PAZ".

"En el mes de mayo de 1986 un grupo de ciudadanos de Madrid nos dirigimos a nuestro Ayuntamiento y a nuestro Alcalde con una propuesta: construir en Madrid una PLAZA DE LA PAZ, podemos decir con justificada satisfacción que aquel proyecto es una realidad.

Estás PLAZA DE LA PAZ, en forma de estrella de cinco puntas, simboliza el desarrollo universal e integral del ser humano, como condición indispensable para la consecución de la PAZ, representa también en sí misma la fructífera colaboración entre los ciudadanos y la institución de gobierno que tienen más cerca: el Ayuntamiento.

LA PLAZA DE LA PAZ no quiere ser un monumento ornamental de la ciudad, sino un lugar vivo, de encuentros entre todos los que nos sentimos ciudadanos del mundo, miembros de una misma familia, el planeta Tierra".

"LA PLAZA DE LA PAZ PRETENDE SER":

- *"Un lugar de encuentro entre todos aquellos que por distintos y complementarios caminos queremos trabajar por un mundo en PAZ, desde la Justicia y la Libertad."*
- *"Un centro de irradiación hacia la conciencia pública, de una vía de transformación social, que aúne la permanente reivindicación de la PAZ con la no violencia y el mejoramiento integral del ser humano".*

- *“Un lugar en el que realizar manifestaciones públicas de buena voluntad que expresen nuestra confianza en el ser humano y nuestro amor a la vida, en cualquiera de sus formas, dentro de nuestro planeta.*

“SIMBOLOGÍA DE LA PLAZA DE LA PAZ”.

La estrella de cinco puntas simboliza el hombre evolucionado y cósmico.

En los cinco caminos para llegar al centro están los cinco elementos de transformación de la Tierra.

Siguiéndolos en forma de círculo: el agua da vida a la madera (o éter); la madera alimenta el fuego, éste a su vez forma la Tierra, que se compone de minerales, metal (o aire), los cuales se disuelven y enriquecen en el agua.

Siguiéndolos en forma de estrella, se destruyen y transforman: El agua apaga el fuego, que a su vez, funde el metal, el cual corta la madera y ésta rompe con sus raíces, la Tierra, que absorbe el agua.

El centro de la Plaza de la Paz se compone de tres círculos, en cuyo punto central hay tres esferas, formando el estandarte de la Paz, de Nicolás Roerich. Las tres esferas simbolizan el arte, la ciencia y la espiritualidad, unidas en el círculo del infinito y están representadas por los planetas Venus, Júpiter y Neptuno.

En el punto central, elevada sobre las tres esferas, está la paloma de la Paz, simbolizando la pureza y la unidad”.

Existe constancia de la inauguración de esta plaza en el “ABC” del lunes 16-5-88, en la página 35, artículo de Natalia Lago. En este artículo se habla de las fiestas de San Isidro, momento en el que se inauguró, también por parte de Juan Barranco, el monumento a Enrique Tierno Galván.

También se refleja este acontecimiento en el diario “Ya” del 16-5-88, asociándolo igualmente a la inauguración del monumento a Tierno Galván.

En este artículo se dice también que el Alcalde y la viuda de su antecesor, soltaron una paloma y posteriormente prendieron fuego a la solución de alcohol con la que se había llenado una de las figuras simbólicas del conjunto.

Asimismo se hace una relación de las importantes personalidades que acudieron a estos acontecimientos.

En el dominical de "El País" del 15 de mayo de 1988 se hace referencia, en relación a este tema, al uso que se ha de dar a este espacio:

"Este espacio del parque se quiere convertir en refugio moral y zona especial que se dedicará a todo tipo de actividades y manifestaciones culturales o artísticas de carácter pacifista".

La Noche de San Juan

Hay constancia escrita de esta "ceremonia" en "Diario 16" del 26 de junio de 1989.

Al principio del artículo se puede leer un texto que nos puede dar alguna clave para entender la motivación de este acto, realizado en Titulcia (un pueblo cercano a Madrid).

"La mayor parte de los pueblos primitivos piensan que el fuego proviene del Sol. Y en cualquier caso le consideran su representante. De ahí que en todas las fiestas en las que interviene el fuego, desde las hogueras de San Juan a los fuegos artificiales, o a los árboles iluminados de Navidad, pertenezcan en su origen a una magia imaginativa".

Las fundadoras de Planet Art, hicieron de maestras de ceremonia, en un acto cuya significación para Mary Sol González es la siguiente:

"Mantener la luz ardiendo en la noche y en nuestro corazón, cuando la sombra empieza a alejarse".

El acto, ante unas trescientas personas, se desarrolló formando círculos, cantando y escuchando sonidos de Gongs y campanas y, finalmente, transportando antorchas por parejas hasta el río.

El escenario principal se conformaba con una gran círculo humano, dispuesto alrededor de una gran fogata sobre la que pendía una rudimentaria bomba nuclear.

El mensaje de paz se fundía con el homenaje al Plantea, ya que cuatro portadores de antorchas, dispuestos en los puntos cardinales, recordaban los cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego.

Viaje Histórico a favor de la Tierra

Con motivo de los acontecimientos del 5º Centenario del Descubrimiento de América, Planet Art, con la ayuda de la Fundación Spain-92, el grupo Libro

88, Año Cero, el Ayuntamiento de Madrid (Área de Medio Ambiente), la Casa de América y la Universidad Autónoma de Madrid, promovieron actos como:

"Por la Madre Tierra". Ceremonia de plantación de un árbol en el equinoccio de otoño (22 de septiembre) por el Consejo Cheroqui, La Voz del Indio y Kanto de la Tierra.

"Concilio de Jefes y Ancianos". En la Casa de América. (26 de septiembre) por le Consejo Cheroqui, la Voz del Indio y Kanto de la Tierra.

"Oración por la Madre Tierra" . En la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe (el sábado 26 de septiembre).

"Enseñanzas en la Montaña Artificial del Parque del Retiro (el domingo 27 de septiembre de 1992).

Los jefes de tribu de los consejos citados venían en representación de todas las tribus del Norte, Sur y Centro de América y, entre otros componentes, estaban:

- **Dhyani Iwahoo**. Del Clan de Ani Gadoka. Cheroqui. Jefe del Clan del Oso y las Siete estrellas (que encabezaba la delegación).
- **Reymundo Tigre Pérez**. Purepecha. Dtor. del Kanto de la Tierra.
- **Enriqueta Vázquez**. Purepecha. Escritora.
- **Hu Gibbs**. Cheroqui. Jefe principal.
- **Eurice Bauman-Nelson**. Prenosbosiot. Científico Social.
- **Eveline Kalman Groshow**. Pies Negros. Guía Espiritual.
- **Porfirio Aguirre**. Jefe Bribri.

Esta delegación, junto con las fundadoras de Planet Art, fueron recibidas en el Palacio de la Zarzuela por la Reina Sofía, lo que fue interpretado como una reafirmación de las nuevas relaciones entre España y los pueblos originarios de América, dándose un paso más hacia la reconciliación.

Y en un documento de Planet Art, firmado por los antes citados, podemos extraer las siguientes ideas:

"Para nosotros es una realidad que el mundo y nuestros pueblos están unidos por la Madre Tierra".

"... Dentro de este conocimiento hemos llegado a compartir con nuestros pueblos la fortaleza del círculo natural de la Madre Tierra".

"Con respeto y entendimiento de la vida y sus ciclos vitales, podemos volver a compartir alternativas y soluciones para conducirnos a la Armonía Planetaria".

Con la pretensión de ayudar a muchas personas a aprender una forma alternativa de vida y a unir la política y la economía a una espiritualidad centrada en el respeto a todas las criaturas del reino mineral, vegetal y animal, (lo que ellos llaman el círculo sagrado), viajaron también a Alemania en octubre y fueron recibidos por el Parlamento Alemán. Vieron a representantes de partidos políticos como los Verdes, Socialistas y Social Demócratas.

Fueron a Bruselas para hablar con miembros del Parlamento Europeo, a Luxemburgo, etc....

Concierto por la Tierra (31 de diciembre de 1989)

Dirigido a todas aquellas personas que sientan la necesidad de conectar con GAIA, nuestra Madre Tierra.

La publicidad que para este acontecimiento se difundió nos da una idea de las características de este acontecimiento:

"... No sólo será el momento para planear estar en un punto energético durante las vacaciones de fin de año y espontáneamente fluir de forma creativa con todas las personas con las que nos encontremos allí, sino que también se está planeando realizar un colosal concierto artístico y musical retransmitido por televisión vía satélite durante 12 horas. Sabemos que ya se está preparando desde Estados Unidos, Canadá, Francia y otros países. La organización Global Awareness in Acción de Canadá nos ha pedido la retransmisión desde España de 1 hora, pero debido a la falta de medios, de colaboración entre los grupos y las condiciones actuales de la Televisión Española, lamentamos no estar preparados para realizarlo de esta forma. Hemos preferido simplemente anunciarlo para que cada persona o cada grupo lo realice y lo organice por su cuenta, esperando que se decidan cuáles son los puntos energéticos más importantes en España.

Es el momento de pronunciar la necesidad humana de volver a conectarse con la naturaleza, como hijos de una sola familia, viviendo y respirando la misma vida en esta perla azul de vida ... LA TIERRA."

Algunos de los puntos energéticos recomendados fueron el Cañón del Río Lobos entre Soria y Burgos y el Monte del Gigante Indal entre Lorca y Caravaca en Murcia.

Reloj Solar de Arco Iris

Esta obra, denominada por Mary Sol González "*instalación ambiental artística*", se preparó para la Nave Ternerías de la Casa del Reloj (Avd. de la Chopera, s/n, metro Legazpi), y se podría visitar entre las 11:00 y las 21:00 horas entre mayo y junio de 1994.

A continuación transcribiremos los comentarios de Mary Sol González sobre esta obra, que quedan reflejados en un documento de la fundación Planet Art".

"¿Te guías por el ritmo de tiempo artificial humano o por el ritmo de tiempo solar verdadero?"

El tiempo en la sociedad actual es sólo un concepto que nos esclaviza a un reloj mecanizado y al dinero. El verdadero tiempo solar es el arte, es vivir con calidad en vez de cantidad, vivir los sueños y darse con amor.

¿Podemos volver a guiar nuestras vidas por el reloj del sol y su luz?"

Primero inventamos la rueda para dominar a la naturaleza y ayudarnos en nuestro recorrido espacial. Después inventamos una serie de ruedas para dominar el tiempo y con el RELOJ controlar nuestro ritmo diario.

Llevamos 7 siglos en el supuesto dominio del espacio y el tiempo, donde ha crecido la mentalidad mecanicista, dando lugar a la sociedad industrial. Poco a poco el ser humano ha sido esclavizado por las ruedas del reloj y ha perdido su libertad interior. Incluso depende diariamente de la luz artificial y ha perdido el contacto con la luz del día y su colorido solar.

Sin embargo, la astrofísica depende de la información de la luz de las estrellas y las galaxias para conocer su composición, y en la creciente ansia por dominar el entorno pretendemos viajar en el tiempo y alcanzar otros sistemas solares. La relatividad del tiempo sigue siendo un misterio aunque llevamos mucho tiempo pretendiendo dominar el universo, el tiempo se nos escapa de las manos, sigue transcurriendo.

En esta civilización, basada en la ganancia material, nos separamos más y más del verdadero ritmo solar y de la razón de nuestra existencia dentro del planeta Tierra. Nos guiamos por el calendario Gregoriano, que es una distorsión de 12 meses, en vez del

verdadero ciclo de tiempo de 13 unidades durante un año solar. Además también cambiamos las horas durante la primavera y el verano para conservar energía y para que rindamos más. Vamos dos horas por delante del verdadero tiempo solar. 1 hora para comerciar con Europa, tomamos el meridiano 15° Este, que pasa por Italia y Austria. Durante el verano adelantamos una hora más tomando el meridiano 30° Este que pasa por Egipto y Turquía. La forma en que medimos el tiempo tiene un profundo efecto en la manera de vivir diariamente. El ser humano se alimenta en un 90% de la luz del sol y de los colores del arco iris, Al parecer nos hemos olvidado que le debemos la vida.

Para aprender a guiarnos por el ritmo solar y por el tiempo verdadero, te invitamos a un recinto ambientado por un Reloj Solar de Arco Iris.

Unos prismas desde una ventana proyectan el rayo del sol refractado en los 8 colores del arco iris sobre las paredes y el suelo del recinto. Nos recuerda el verdadero ritmo del tiempo solar y quizás recordemos la razón por la que vivimos en el Planeta Tierra.

Cada hora produce unas iridiscencias espectrales dentro del umbral donde habita nuestra consciencia. Nos despierta a una vida llena de color, de alegría y amor. EL TIEMPO NO ES DINERO, EL TIEMPO ES ARTE.

Vive el presente, no tengas tanta prisa por vivir en el futuro y no te retrases por la incompreensión del pasado”.

Las características del reloj solar de arco iris, explicadas por Mary Sol serían:

“Una instalación arquitectónica temporal o permanente:

UNA VENTANA CON PRISMAS. En una ventana orientada al Sur o Suroeste se colocan varios prismas irregulares con ángulos de 30°, 60° y 90° que permite dirigir el rayo del sol al lugar de proyección deseado, o cruzar dos o varios rayos, al fundirse los colores del espectro de arco iris irradia otros colores mixtos.

UN ESPACIO DIÁFANO CON POCOS O NINGÚN MUEBLE. En una escalera, en una sala de espera, en la entrada a un edificio, una oficina, una clínica u hospital.

UN RELOJ PROYECTADO EN UNA PARED, UN TECHO O EL SUELO DEL RECINTO. Según los rayos del sol espectrales con los colores del arco iris muy radiantes y luminosos se mueven por el espacio de proyección indican las horas del día. La numeración de las horas indicado de diversas formas:

- *Los números de las horas son esculturas que producen sombras de colores cuando el rayo del sol se proyecta sobre las esculturas.*
- *Un prisma circular hará unos rayos radiales iridisados en cada hora.*
- *Otro prisma regular llenará de colores el recinto a ambos lados del prisma.*
- *Un espejo con el número-hora, proyectará la hora a otra pared del recinto.*
- *Una lente con el número-hora, proyectará en la pared detrás en aumento los colores del espectro con el número de la hora.*
- *Dos rayos del sol se mueven siguiendo el movimiento del sol pero se cruzan a una hora específica en el centro de la pared o espacio del recinto”.*

La Colmena

“La colmena” es un colectivo de artistas y especialistas en bioagricultura que se proponen restaurar la fauna y flora de los Montes del Indalo en la Serranía de Lorca (Murcia).

Un grupo de Planet Art trabaja en este proyecto que pretende realizar obras de arte ambiental en la naturaleza, convirtiendo esos montes en un Parque Natural, y construir una comunidad del futuro con viviendas hexagonales y cúpulas geodésicas.

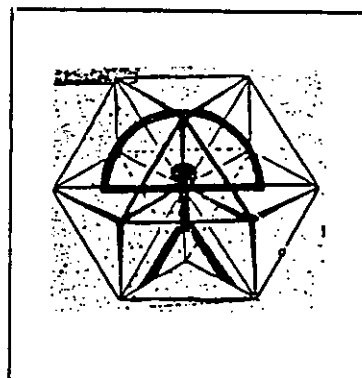
La comunidad se mantiene de la artesanía y toda clase de actividades artísticas y terapéuticas:

Escultura Maya, Danza en el Bosque, escultura ambiental, música, danza y Ti-Chi.

Para participar en esta iniciativa sólomente se pide:

- Cuota de 4.000 ptas. semanales o 700 ptas. diarias que incluye comida biológica y estancia.
- Cuatro horas de trabajo diario para la comunidad.

Estas formas hexagonales y abovedadas las interpretamos como una elección formal estética que integra la propia denominación del grupo "La Colmena" con un afán de simplificación de las formas y una intencionalidad poco agresiva con el entorno, aproximándose a las formas que la naturaleza produce y que de manera esquemática viene reflejado en el emblema del grupo.



5.5.4.- Ricardo Cristóbal y entrevista a Fernando Giner Jurado (8-5-1997).

Fernando Giner resulta ser un caso especial dentro de la temática que nos ocupa, ya que él no es artista plástico sino galerista. Su peculiaridad estriba en que es el promotor de una idea y el aglutinador de un grupo de artistas con una finalidad muy concreta.

Se trata de utilizar el entorno artístico para fomentar una reflexión que no tiene porqué quedar circunscrita a las reglas del juego artístico, sino que puede o debe trascender al ámbito de la sociedad.

El mundo en el que vivimos, la sociedad, sus dinámicas, problemas, inquietudes, trastornos, ... pueden formar parte de la temática de partida de los artistas, convirtiéndose así éstos, en receptores de una realidad, y especuladores tanto ideológicos como plásticos. Ser testigo de la época que a cada uno le toca vivir, ha sido históricamente una de las virtudes de algunos de los grandes artistas de la historia.

Para Fernando Giner, existen en nuestro tiempo algunas, pocas, cuestiones que trascienden de lo anecdótico y que merecen la pena ser analizadas, también entre otros puntos de vista, desde el terreno del arte. Una de estas cuestiones es la problemática medioambiental.

Al contrario que otros galeristas consultados, no piensa que los trastornos que ejercemos a nuestro medio ambiente sean un tema ajeno al arte necesariamente, un asunto pasado de moda, cosas del pasado ...

Desde su punto de vista, la actualidad, la vigencia del problema tanto como sus características concretas, merecen una reflexión a la que él intentó dar vida, permitiendo el trabajo de varios artistas en su galería, y en condiciones de total libertad.

Desde esta perspectiva el tema se convierte en rentable y piensa que plásticamente también es rentable ya que posibilita la creación. En este como en cualquier otro tema, la creación mantiene sus características de libertad pudiéndose dar no sólo en las más variadas modalidades o especialidades plásticas sino que dentro de cada disciplina, el abanico de posibilidades es también enorme y no tiene porque quedar sujeto a ningún modelo previo ya establecido.

Así como los artistas del Land-art despreciaban cualquier fórmula que fuese susceptible de ser comercializable, Fernando apuesta por la validez de la pintura y la escultura como medios perfectamente idóneos en los que debatir las preocupaciones ambientales.

Por una parte, rentabilidad en tanto que necesidad de ser abordado el tema y supuestamente han de extraerse unas conclusiones, por otra rentabilidad plástica por lo que tiene de favorecedor de la creación y finalmente, en cuanto a la rentabilidad económica, Fernando piensa que no necesariamente tiene que ser antieconómico. Hoy día es posible hacer obra motivada en la ecología, como es posible hacer obra de planteamientos puramente plásticos, filosóficos o desarrollar una poética personal que incluso nada tenga que ver con el mundo de lo real o lo desconocido.

Sin embargo, pese a estas opiniones la realidad de aquella experiencia no fue demasiado satisfactoria. El público que visitó la muestra pertenecía al entorno de los artistas y no hubo demasiadas personas fuera de estos círculos que mostrasen su interés, excepto algún grupo ecologista que, por otra parte, no mantuvo posteriormente su interés por la iniciativa.

En cuanto a los coleccionistas parece ser que la repercusión tampoco fue exagerada por decirlo de alguna manera, lo que junto con algunas circunstancias concretas que tienen que ver con la dinámica del grupo de artistas resultó decisivo para que esta iniciativa encontrase su final.

RICARDO CRISTÓBAL.

Ricardo Cristóbal participó en una exposición cuya temática tenía como punto de partida las pruebas nucleares francesas en el atolón de Mururoa en la Galería Fernando Giner en Madrid, junto a los pintores **Luis Cañizares**, **Hurtado de Mendoza** y el escultor **Bañuelos Fournier**.

Ricardo se presenta en este momento como pintor. Sin embargo como él mismo nos explica su actitud frente al arte no es la del pintor que circunscribe su quehacer en torno a esta fórmula, sin la del artista total, que bien puede hacer pintura, poesía, escultura, happening, etc., ...

Ser artista es tomar una actitud en la vida, es una forma de ser y de entender el mundo y en el caso de Ricardo, esto se presenta finalmente en una forma artística desarrollada sin ataduras de ningún tipo.

Nosotros lo tomamos en este trabajo como un ejemplo de artista especialmente sensibilizado con la ecología, lo cual no es falso, aunque en los ejercicios de la galería Fernando Giner, fueron abordados además temáticas como la separación Norte Sur o el SIDA y esto nos da una idea más exacta de su interpretación del arte, siendo esta una manera de poder reflexionar sobre los grandes o pequeños temas que afectan al hombre y a su entorno.

En su ánimo por no descartar ninguna fórmula para la comunicación creó la revista "ORGON" que en palabras de **Raúl Chavarri** ⁷⁷ *"...da acogida a las opiniones y las experiencias de otros artistas, marcando con cada número un museo ocasional, tremendamente vivo y positivamente vital, en el que la opinión y la afirmación se constituyen por sí mismas en obras de arte concretas. Revistas sin artículos, superposición siempre experimental de testimonios y actitudes y de resultados de búsquedas. "ORGON" marca una de las aportaciones más singulares de la investigación artística y del arte de sistemas en nuestra patria ..."*.

Esta revista se nutría de manera muy importante, de las aportaciones de otra actividad en la que Ricardo fue un iniciador, el "Mail-art".

Con esta actividad, nos asegura haber disfrutado no sólo elaborando las tarjetas que el enviaría, sino casi en mayor medida recibiendo aquellas que artistas de todo el mundo le enviaban a el.

Casi sería inútil intentar advertir en sus cuadros alguna clave que nos relacionase la pintura y la ecología, sin embargo él mismo admite que siempre hay en su trabajo, en su pensamiento frente a la creación, un comportamiento, una conciencia relacionada con la problemática ecologista que originará un tipo de obra y que, inevitablemente, esta será distinta a la que resultará de carecer de ese presupuesto.

Admite utilizar los materiales clásicos para las representaciones y no utiliza aquellos que sean no contaminantes. No es algo que le preocupe demasiado ni en soportes ni en materiales fungibles, sin embargo en alguna actividad como en el Land-art realizado en Aranda de Duero esto resultaba ser imprescindible para la obra.

⁷⁷ Raúl Chavarri "publicación de la exposición retrospectiva dRicardo Cristóbal".- Viernes 23 de octubre 1981 ((lmo. Ayuntamiento deAranda de Duero),p. 1.

Se trataba de hacer un homenaje por un lado al pueblo chileno, en el aniversario del golpe de Estado⁷⁸ de 1973 como se puede leer en el cartel anunciador.

Su marcado carácter internacional le lleva a titular la obra en tres idiomas y así se puede leer: *Rojo baja el río, Red comes the river, Rot kommt der Fluss.*

Este land art en el río Duero a su paso por Aranda se realizó el 11 de septiembre de 1983 a las 14: 30 horas.

Como decíamos, en esta obra de claro contenido ecologista, además de político, se necesitó la utilización de grandes cantidades de pigmento no tóxico y biodegradable.

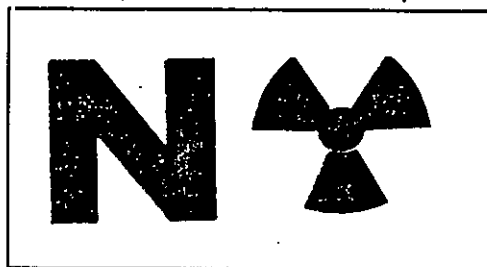
Río arriba arrojó gran cantidad de pigmento que tiñó de rojo las aguas del Duero en un acto reivindicativo que pretendía destacar la enorme contaminación que en aquel momento ya sufrían nuestros ríos. El color rojo se eligió como color simbólico que de la misma manera sería para posicionarse políticamente como para representar la contaminación, la sangre, la muerte en definitiva.

Es de destacar un comentario que el propio Ricardo nos hizo en el que destacaba el comportamiento de las autoridades que en un principio le habían dado permiso para esta actividad y que posteriormente se lo retiraron.

Esto da muestra del talante de las autoridades tanto en el terreno plástico⁷⁹ como en el político y en el ecológico, talante que o bien en algunos casos ha sido superado en otros aún permanece con idénticas características.

Sus contactos con grupos ecologistas no han sido demasiado numerosos aunque ha trabajado con Geenpeace en alguna ocasión, y éstos han utilizado para su publicidad antinuclear un símbolo creado por Ricardo tan expresivo como el siguiente:

También mantuvo relaciones con un grupo brasileño que llegó a tener gran relevancia en los años 70 que se llamaba "EXETRON" compuesto por miembros, al-



78 Casi de manera inevitable, en un artista en el que vida y arte vienen a significar algo muy parecido, la conciencia social o política no son conceptos distantes ni a los que se desprecie.

79 Indudablemente el acto contenía no sólo las implicaciones ya comentadas sino también una plasticidad extraordinaria, sorprendente y de proporciones impresionantes.

gunos de ellos artistas, y con una actitud más bien radical, que les llevaba a vivir en plena naturaleza, careciendo de los "lujos" de nuestra civilización, y realizando obras enteramente construidas con materiales naturales.

De su biografía, que ha sido publicada en catálogos y libros del propio artista, extraeremos algunos datos destacables.

Nació en Aranda de Duero en 1943. Se destaca su afición a viajar y a trabajar en el extranjero (Alemania, Yugoslavia, Brasil, ...) y a mantener relación con artistas de todo el mundo.

Colabora con revistas y publicaciones de varios países y además de ORGON edita los cuadernos experimentales "i lov mmi".

Publica artículos y ensayos en revistas y algunos libros colectivos. Tiene varios libros inéditos como *Process Bock*, *Postrain*, *La utopia y la palabra*, etc., colabora en el libro *Today Art is a prison*, Editions Bailly. Ginebra.

Publica un libro de ética, *La metamorfosis del ojo*, Editorial EDARCON, Ediciones de Arte Contemporáneo. Madrid.

Su obra figura en diversas antologías, colecciones y museos de Europa y América. Ha sido invitado para dictar cursos de arte en algunas universidades de América Latina. Es miembro de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos de la UNESCO.

La bibliografía en la que aparece supera el centenar de publicaciones, así como sus exposiciones, que son numerosísimas, y los performances.

En el catálogo de su exposición en el antiguo Monasterio de San Juan (Burgos) dice **Jesús M^a Jabato Saro**:

"... y ha sido cantado por voces tan rebeldes y bellas como las de Chávarri, Umbral y Vicent ..." y nosotros a estos nombres añadiremos a continuación algunos más, que con sus palabras describirán algunas características de este artista, pero antes expondremos parte de lo escrito por Ricardo en lo que el denomina su manifiesto⁸⁰.

"Actualmente cuando los problemas urbanísticos llegan al horror, y el equilibrio ecológico corre grave peligro, se inicia una tendencia del arte en interés de la

80 Ricardo Cristóbal. Salas de exposiciones. Ministerio de Cultura / Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Mayo - Junio 1980, Madrid, p. 9.

recuperación del paisaje y de las fuentes naturales de la energía. El arte se hace ecológico”.

En 1968, con la exposición “Earth works” de Nueva York, nace lo que se etiqueta como “arte de la naturaleza” o “Land-art” banderín de enganche de la mitad del panorama vanguardista. La obra abandona la galería y el museo para realizarse en un contexto natural: el campo, la ciudad la playa, etc.”.

Los artistas cavan fosas, trazan diseños en la arena, en la nieve, empaquetan edificios y monumentos con fantasmagóricas capas de plástico; costas con kilómetros de lona; pintan de colores las aguas de los ríos y playas. Pero la renuncia a la mercancía (la obra de arte como objeto) es sólo aparente. La obra se da a conocer en los circuitos que decían abandonar (galerías, museos, ...) por medio de fotografías, películas, proyectos, etc., que en cierta medida se consideran como la obra en sí.

El “land art” toca a penas los graves problemas ecológicos. Quizás su labor haya sido un estímulo concienciador La Bienal de Venecia de 1976 tuvo como tema “El hombre y el ambiente”, donde las representaciones de algunos países nórdicos participaron con proyectos para la rehabilitación del ambiente urbano, mejor dicho, para un “reciclaje” urbano. El único ejemplo a tener en cuenta fue el del grupo sueco Ararat, que presentó un trabajo muy completo para una alternativa ecológica: “Alternative research in architecture resources art and technology”, que a decir verdad, no se si habría que encuadrar en las llamadas <arquitecturas utópicas> y por extensión <urbanismo utópico>”.

En el mismo catálogo, más adelante, bajo el título “Arqueología Urbana dice:

“ Los residuos de nuestra civilización industrializada son utilizados estéticamente por los artistas. Cadáveres mecánicos que como < zombies> son puestos en pie por y para el Arte. Estatuas de la ruina mecánica poetizados por Colla y Smith o ironizados por Tinguely.

La moda del fósil mecánico ha sido suplantada por la del plástico y el aluminio, Enormes edificios de hormigón y acero se conciben a la vez que como viviendas como impresionantes esculturas que se mitifican en aluviones de papel impreso: periódicos, revistas, libros, cine, etc., avalados por las <infalibles firmas> que conducen el mercado del arte. La ciudad se convierte así, además del campo de juego de la especulación económica, en el de la especulación artística.

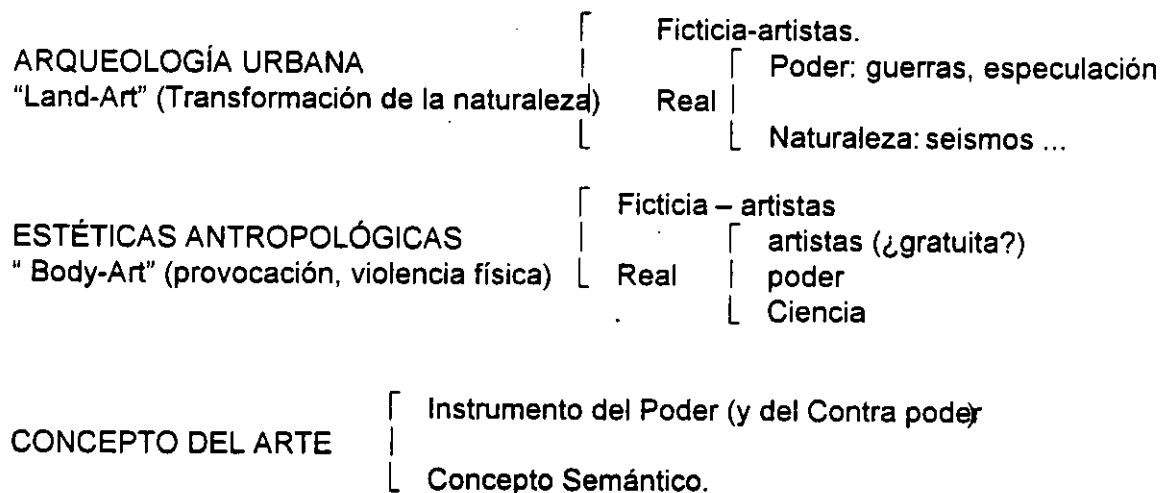
Por medio de imágenes < congeladas> en este trabajo se hace un muestreo del horror urbano...”.

En otro momento del mismo texto, y bajo el título “la palabra ” (El arte: el sendero que se bifurca) dice:

“El conflicto entre las dos tendencias del hombre la industrialización irreflexiva y la recuperación de la naturaleza, constituye la base de nuestra civilización actual. Un equilibrio entre naturaleza e industria, podría llevarnos a una consolidación de la civilización futura.

El hombre es un ser creador y portador de cultura, al tiempo que su vida está condicionada por su estructura y organización anatómica, también lo está por las funciones de la ecología, que en definitiva es el resultado de la cultura ... Los conceptos son fruto de un aprendizaje inteligente, de una enseñanza más inteligente todavía, en el sentido de “manipuladora” y se adquieren y modifican en función de la experiencia. El ambiente cultural influye en la delimitación o definición del concepto. Todo ello implica que la palabra cultura vaya unida a otra palabra: represión”.

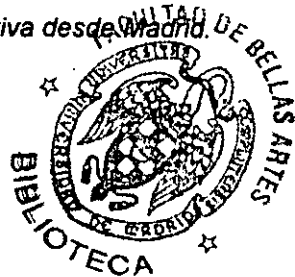
El esquema general⁸¹ de la exposición, que reproduce el planteamiento en la XIV Bienal de Sao Paulo de 1977 es el siguiente, que nos da idea del rigor de sus planteamientos:



En el mismo catálogo, **J.L. Pardo Torío**, hace un análisis de la sociedad, de la ciencia, del arte, de la capacidad de revolución y en una parte de su intervención pronuncia la siguiente frase, que nos parece significativa: *“Hay demasiadas leyes sociopolíticas y demasiada poca comprensión de las<leyes naturales>”*

En este contexto no muy optimista por nuestro trato a la naturaleza, concluye de la siguiente manera, otorgándole al proyecto de Ricardo Cristóbal, la posibilidad de ser eficaz, y la capacidad de ser revolucionario, cuando menos, puede ser un instante para la reflexión:

⁸¹ En la p. 26 del mencionado catálogo aparece una relación de 34 obras diferenciadas según el esquema propuesto.



"Ecología y Urbanismo, Naturaleza y Sociedad, Arquitectura y Paisaje, Decorado artificial y Decorado Natural ¿Tantos nombres para un mismo proceso?"

Un decorado artificial, desde luego artificioso, pero continuamente desplazado al terreno en donde los proyectos son sueños que amenazan; encima, debajo y aquí, en la producción material de lo real".

Otras reflexiones sobre la obra y la actitud artística de Ricardo Cristóbal serán las siguientes:

Moncho Alpuente⁸²: *"...Su condición de urdidor de nuevos mundos no le impide a R.C. actuar sobre éste, expresarse de pensamiento, palabra y obra sobre la realidad social de su entorno sin renunciar a su libre expresión para destilar mensajes o moralejas. La ecología, el SIDA, el peligro nuclear, la dictadura o la guerra, son temas sobre los que R.C. se ha pronunciado a través de su obra más puntual, de la acción "terrorista" del happening a las técnicas de la "agit prop", huyendo de las etiquetas con la ligereza del que aprendió a volar con la máquina de Leonardo, a ver amanecer cada día un mundo inédito que se desvela ante los ojos del artista como un lienzo infinito".*

Juan Benet⁸³: *"No veo muy clara cual puede ser la función de la palabra en torno a la obra de un hombre que con intención e intensidad, ha ido distanciándose progresivamente de toda posible formulación verbal de su contenido, en busca sin duda de formas que no tienen entrada en el diccionario y a las que se debe aproximar la retina sin una referencia de la memoria. Por eso tratar de buscar una cierta correspondencia entre la palabra y la imagen me parece fútil o al menos, para decirlo con más modestia, yo no soy capaz de hacerlo aunque me lo proponga. Pero me parece que lo peor que se puede hacer, ante una pintura así es proponerse una tarea semejante, ..."*

Máximo⁸⁴: *"Ricardo Cristóbal habla mucho de investigación, de experimentación. Bien, mientras Ricardo habla, yo miro sus últimos cuadros. Un cuadro es un resultado*

82 Moncho Alpuente. Del catálogo de la exposición de "Ricardo Cristóbal" en el Centro Municipal de Cultura, Pinto (Madrid), 16 al 30 de septiembre de 1996.

83 Juan Benet, Catálogo de la exposición en el Antiguo Monasterio de San Juan (1988), p 7.

84 En el mismo catálogo, p. 8 también habla de Cristóbal José Ramón Ripoll.

Editado por Ilmo. Ayuntamiento de Aranda de Duero se hace una publicación de la exposición retrospectiva de Ricardo Cristóbal (Viernes 23 de octubre de 1981) en donde se pueden leer comentarios de: Raúl Chavarri, José M^a. Iglesias, Leopoldo María Panero, Luis Alberto de Cuenca, José Luis Pardo, Ignacio Gómez de Liaño y Felicidad Sánchez-Pacheco.

y la investigación y la experimentación parecerían una cuestión previa y un trabajo secreto de antecámara. Pues bien, no. En los últimos cuadros de Ricardo Cristóbal la investigación y la experimentación se ven en el cuadro, son el resultado y el cuadro en sí. “

“Estamos en presencia de naturalezas vivas”.

“Veo también el vaivén de las aguas, de las nubes y de la vida. Veo sobre todo la cabeza y los ojos y las manos de Ricardo Cristóbal poniendo patas arriba el paraíso terrenal para tratar de ver y saber en que consiste el Génesis”.

5.6.- CONCLUSIONES.

- 1.- **Felicidad Sánchez-Pacheco**⁸⁵ expresa en su artículo de forma muy clara y completa una de las conclusiones más importantes a las que hemos llegado después de nuestro estudio de los artistas, de los pintores de nuestro tiempo. Al contrario de lo que sucedía en tiempos pasados en los que el artista para ser reconocido había de someterse a unos determinados dictados de la época, la nuestra obliga al artista a no someterse a ningún dictado, a ser radicalmente innovador, imaginativo, diferente y esto se persigue dese el desarrollo de la propia personalidad como punto de partida que ya diferencia a todas las personas.

Así explica Felicidad el sinnúmero de criterios, formas y posturas tomadas por los artistas:

“Hay artistas que nacen, mueren y resucitan todos los días. Hay artistas que mientras crean destruyen, levantan, se pierden y se encuentran en cada obra. Los hay que sueñan, los hay que inventan; otros que flotan, los que levitan sumidos en estado de catarsis. Los hay místicos, rebeldes, mundanos, insolentes y puntuales como fruta de temporada. Hay artistas entregados a perenne exaltación vital sin límites de tiempo ni de espacio, otros tan silenciosos que apenas se les oye existir si no fuera por lo asiduo y renovado de su latencia. Hay artistas poetas, cantores de excepción para lo mínimo o lo inusitado. Voltaire, en otro arte, cantó a Newton. Artistas del aire y del fuego, de los ácidos y el polvo, de lo orgánico y lo mineral. Los hay veteranos de vigilias, coleccionistas de madrugadas, hijos entusiastas del fragor humano o eremitas apacibles de la placidez rural, del apenas conservado sosiego provinciano. Hay artistas que juegan a inventarse ámbitos nuevos donde albergan también su tiempo y su eco nuevo.

Hay pintores. Hay pintores que trazan cada instante un rasgo nuevo a la faz del mundo. Pintores que dan y pintores que quitan. Los hay que aman, los hay que aborrecen, que esperan, que buscan, que gritan. Pintores que duelen, pintores que escuecen, que inquietan o reconcilian. Y están los que indagan, teorizan, consideran, experimentan, colonizadores esforzados de futuro, posibles pioneros de otras rutas hacia la aventura imprevisible. También los que fabulan fantasías, los que hacen memoria y los amnésicos perdidos. Hay pintores que ejercen de profetas, de cronistas, de árbitros, de paladines que abogan por causas perdidas. Los hay transparentes, audaces, teatrales, jocosos, locuaces, excesivos, dados a la melancolía o irremisiblemente elegidos por la inocencia. Hay pintores cuerdos que se divierten haciéndose los locos y pintores sabios que se defienden haciéndose los tontos. Hay pintores cuerdos que se divierten haciéndose los tontos. Hay pintores soberbios y hay pintores humildes. Hay pintores feos y hay pintores guapos. Altos y

⁸⁵ SÁNCHEZ-PACHECO, FELICIDAD, Sin título, “Arteguía”, nº 64, pp. 19-20.

bajitos. Buenos y malos. De invierno y de verano. Del norte y del sur. De izquierdas y de derechas. Optimistas y pesimistas. Del este y del oeste. Agnósticos y creyentes. simpáticos y antipáticos. Esotéricos, vegetarianos, ecologistas, escépticos, pacientes, radicales, bondadosos, geniales, corrientes, extraordinarios. Hay pintores.

Hay escultores. Hay escultores que”

Aparte de la variedad, otras cuestiones de interés son:

- 2.- A veces no resulta claro descifrar si la utilización de la Naturaleza, sus procesos y enseñanzas está en función de una conciencia ecologista o sirve a fines que no trascienden de la realidad plástica.

Es decir, que el mero hecho de la representación de la Naturaleza no implica la formulación de un mensaje ecológico.

- 3.- La sensibilidad ecologista que el pintor pudiera tener e incluso desarrollar en algunos aspectos de su vida, no tiene necesariamente que reflejarse en su obra.

- 4.- En torno a la temática “urbana”.

- 4.1.- La temática urbana no tiene porqué estar obligatoriamente orientada a un discurso crítico que hable de la transformación radical de los espacios naturales y puede ser entendida como:

- a) Un espacio en el que el artista se siente cómodo.
- b) Un lugar lleno de encanto y amabilidad.
- c) Un todo integrador en el que conviven elementos naturales, arquitecturas, actividades humanas, etc...
- d) Un universo del que se puede rescatar su carácter estético y cultural.

- 4.2.- Aunque el artista se traslade a un espacio muy transformado, como pudiera ser Nueva York y lo que se plantea en la obra es reflejar la realidad incluso con caracteres hiperrealistas, otras inquietudes pueden dejar sin sentido cualquier análisis ecologista.

- 4.3.- “La cultura del hierro” utilizada como concepto de origen puede ser un medio que comunique no el caos del mundo industrializado sino el caos desde perspectivas artísticas.
- 4.4.- Los descampados, fábricas, estaciones, escenarios atravesados por cables, edificios de oficinas, etc., pueden esconder un sentimiento de nostalgia o de cotidianidad sin relación alguna con la ecología, por más que nos pudieran parecer símbolos inequívocos y criticables de un tipo de vida poco respetuoso con el entorno.
- 5.- La utilización de elementos como Venus, el Sol, algunas constelaciones, etc., que han sido observadas por algunos artistas como símbolos apropiados para emitir sus mensajes ecologistas, pueden ser entendidos por otros artistas sin ningún afán de integración del hombre con el cosmos o con su entorno inmediato.
- 6.- El tiempo, que como el espacio pertenece a la naturaleza de forma inevitable, y que es elegido como fundamento de obras con carácter integrador con el medio, puede ser tomado de manera que en poco o en nada nos remita a los procesos naturales o a la Naturaleza en ninguno de sus aspectos.
- 7.- En elementos emblemáticos de la ideología ecologista como la flor, el árbol, el pájaro, etc., el pintor se puede apoyar para transmitir realidades personales, sentimentales, artísticas, etc., pero no obligatoriamente ecologistas.
- 8.- Las cuatro estaciones que indudablemente evidencian la cualidad cíclica de la vida, el nacimiento, la muerte, el cambio, la transformación, el movimiento, la presencia en definitiva de la Naturaleza con todo su poderío desde lo invisible y misterioso, pueden resultar, en manos de determinados pintores, una excusa, o un pretexto para abordar problemáticas más próximas al contexto artístico que al natural.
- 9.- El optimismo del artista puede transformar lo adverso en positivo, como refugio o protección para seguir vivo sin necesidad de ser directamente crítico con aquello que pudiera incomodarlo.

- 10.-La aridez, la desolación, la desertificación de un paisaje puede ser la forma física que adquieren algunos mensajes que no tienen en cuenta la problemática medioambiental.
- 11.-La ausencia premeditada de vida animal y vegetal en la obra no es síntoma inequívoco de su interés por plantear una crítica a la destrucción de la vida en la tierra.
- 12.-La introducción de seres vivos o muertos en la obra no tiene porqué incluir mensaje ecológico.
- 13.-La obra que se realiza por animales no es una obra más ecológica que la realizada por hombres. Y ya que el concepto de ecología parte de una dimensión humana, habrá que pensar que los animales no lo tienen en consideración.
- 14.-Títulos de exposiciones como "Construcciones para el silencio" pueden resultarnos engañosos, ya que en sus contenidos nada se advierte en contra de la contaminación acústica.
- 15.-La aproximación a otras culturas por parte del pintor, y aunque aquellas mantengan estrechas relaciones con su entorno natural, no tienen obligatoriamente que fomentar en el artista inquietudes conservacionistas. Se puede seleccionar una estética y buscar a través de esta mantener una relación obra-espectador de atracción o rechazo.
- 16.-La mentalidad interdisciplinar del artista y su reflejo en la obra no ofrece garantía sobre la existencia del concepto de ecología.
- 17.-La dualidad, la simetría, la necesidad que cada elemento tiene de apoyarse en el otro, la sucesión de acontecimientos, incluso naturales, son conceptos que parten de la realidad y que el artista observa y pinta, pero en el ánimo del creador puede estar la mera transmisión de lo observado más que la intención de hacer trascendentes aquellas realidades.

- 18.-Aunque exista un sincero compromiso del artista con lo natural, si otros factores adquieren dimensiones suficientemente amplias - la literatura, la historia, el mundo de los sentimientos ...- su encuentro con el concepto de ecología podría quedar diluido o anulado.

Por otra parte, dentro del marco de los mensajes ecologistas nos encontramos con:

- 1.- En algunos de los comentarios a los que hemos tenido acceso y que se refieren claramente a una ideología ecologista, este término parece ser omitido de forma consciente.
- 2.- En algunos casos el mensaje ecologista se confunde o se asocia a otras ideologías como el rechazo a la violencia, la necesidad de interdisciplinariedad, la profunda aceptación de otras culturas y la necesidad de su protección, etc.,
- 3.- Algunos de los pintores que más claramente manifiestan sus preferencias ecologistas tienen además marcadas inclinaciones políticas, aunque se advierte en ellos un cierto desengaño respecto a la dinámica de partidos y respecto de las opciones partidistas con las que se han sentido más identificados.
- 4.- Algunos pintores han manifestado hacia los años 70 mayor combatividad y sentido crítico y estas características han ido amortiguándose a lo largo de los 80 y los 90, buscando en la pintura, respuestas y capacidades más plásticas que de tipo social.
- 5.- La presentación de territorios urbanos, desolados y complejos es un buen tema para comunicar el desacuerdo con una realidad deshumanizada y desnaturalizada.
- 6.- El cambio de lugar de residencia, del campo a la ciudad, puede despertar el sentido crítico, a través de la pintura.

La vivencia del encuentro con un espacio agredido hace reaccionar a algunos artistas, que pretenderán mostrar su repulsa por la nueva realidad o plantear soluciones de futuro como algo totalmente necesario.

- 7.- Oros artistas que normalmente han vivido en la gran ciudad, manifiestan su encuentro con la ecología huyendo de aquella y buscando espacios donde la integración del hombre y la Naturaleza sea algo más fácil. Este cambio radical, en el que además de la búsqueda con un entorno más natural puede pretender un encuentro consigo mismo transforma inevitablemente la forma de hacer pintura.
- 8.- La Naturaleza puede ser representada con el ánimo de imbuir al espectador en un entorno más natural y de hacerlo reflexionar, además respecto del pintor, aquella representación puede significar un esfuerzo por aproximarse al pulso de la Tierra, lo que es una forma de entender la ecología.
- 9.- La influencia de otras culturas como las africanas, en permanente comunión con la Naturaleza, ha significado en otros momentos el conocimiento de una nueva estética, pero en algunos artistas, también ha supuesto una transformación ética concienciándolos del valor de los elementos y los procesos naturales.
- 10.-Otras referencias a artistas occidentales mentalizados en el valor y la necesidad de la naturaleza como **Van Gogh** también pueden suponer la existencia de indicios tendentes a la apreciación en el pintor de una ética ecologista.
- 11.-El planteamiento permanente en la obra de un pintor del carácter sabio de la Naturaleza puede ser una forma de mostrarse ecologista.
- 12.-Poner como meta, desde la pintura, a la Naturaleza puede ser una forma de manifestar un espíritu ecologista.
- 13.-La creación del Universo, y el canto a la inmensa fuerza de la naturaleza, no es una forma de manifestarse como ecologista de carácter crítico, pero sí puede encerrar un sentimiento nostálgico de respeto y de búsqueda de

la pureza a través de la naturaleza lo que no dista mucho de una ética ecologista.

- 14.-La utilización o apropiación de la filosofía presocrática puede ser un camino para acceder al mensaje ecologista por lo que tiene aquella de respeto a la naturaleza e intento por comprenderla y conocerla.
- 15.-Una forma de manifestarse ecologista puede darse partiendo de la idea de que cualquier tiempo pasado fue mejor. El intento por la recuperación del pasado o del paraíso perdido puede encerrar una actitud crítica con la situación de deterioro a la que hemos llegado.
- 16.-El entorno temporal de algunos artistas para ofrecer su crítica no es el pasado - mejor - ni el futuro - alternativas - sino el dramático presente, retratado en toda su crudeza.
- 17.-Tomar los cuatro elementos como la base para una especulación de carácter privado y enraizar esta privacidad en el entorno estableciendo así un equilibrio entre lo personal y lo natural puede ser la base de una mentalidad ecologista en forma de obra pictórica.
- 18.-La consideración de que la actividad plástica se relaciona directamente con la vida en general y con la propia vida, de que el tiempo es un factor importante a tener en cuenta y que repercute en la caducidad de las cosas, en la evolución y en los procesos naturales y que es necesaria una compenetración entre el hombre y la naturaleza, da como consecuencia una obra en la que el concepto de ecología no resulta ajeno.
- 19- El grado de compromiso con el concepto de ecología que un pintor puede tener no tiene porque ser absoluto, o nulo, entre ambas opciones se pueden dar muchos otros niveles de interés.
- 20.-En muchos casos el pintor de claro mensaje ecologista resulta inquieto en lo que respecta a las formas pictóricas y no se resigna a utilizar otros mecanismos artísticos o creativos para comunicarse.

21.-No hay una técnica pictórica que se pueda destacar ni como la más utilizada ni como la más idónea para la comunicación de un mensaje de ecología.

22.-Los intereses ecologistas de una obra no menguan en absoluto su calidad.

CONCLUSIONES FINALES

A las conclusiones que hemos expresado al final de cada uno de los capítulos en los que hemos dividido nuestra investigación conviene añadir las siguientes:

- No hay que confundir ecología y naturaleza. Tampoco hay que confundir ecología y ecologismo.
- Existe la posibilidad de que se tenga en cuenta o trabaje el arte desde la perspectiva de la ecología y también desde la perspectiva del ecologismo.
- Por otra parte, tanto ecología como ecologismo pueden tener en el campo de la creación artística a un buen aliado para sus propósitos.
- El arte y la ecología se encuentran asociados en tiempos y culturas del pasado con naturalidad, pero la asociación ecologismo y arte es más característica de nuestro siglo XX.
- El arte, cuando toma a la ecología como argumento, no suele destacar tanto la función predictiva como la cognitiva y asocia además implicaciones poéticas o personales, que tiene más que ver con el mundo de lo sentimental y metafísico.
- El arte cuando toma como argumento al ecologismo es más activista, concreto, directo y pretende asumir funciones prácticas.

A lo largo de nuestra investigación hemos tenido constancia de algunas posturas bien diferenciadas en cuanto a la percepción general que se tiene respecto del tema que nos ha ocupado:

- Percepción del tema desde el desconocimiento o desde la confusión.
- Identificación del tema exclusivamente con planteamientos artísticos de los años 60, 70. De escasa repercusión en nuestro país y sumidos en la actualidad en el agotamiento teórico y práctico.
- Creencia de que el tema elegido por nosotros (arte y ecología) tiene gran actualidad y repercusión entre los creadores dando lugar a una fuerte corriente artística.

Por nuestra parte, la conclusión a la que hemos llegado respecto de estas versiones es la siguiente:

- El arte y la ecología mantienen un discurso que no puede circunscribirse sólo a los años 60, 70. Existen datos anteriores y posteriores a esas fechas en los que el arte y la ecología han ocupado el mismo espacio.
- También pensamos que arte y ecología pueden producir discursos interesantes y que por supuesto el arte en estas circunstancias no tiene obligatoriamente que ser de escasa calidad ni repetir esquemas ya superados.
- La abundancia de datos que nos llegan relativos a la ecología en general puede ser la causa de que algunos piensen que el mundo de la creación también ha asumido ese discurso a gran escala, sin embargo pensamos que aún resulta difícil encontrar artistas fuertemente motivados por esta ideología en su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- **ACOT, PASCAL**, *Historia de la ecología*, Presses Universitaires de France, París 1988; versión española de Lourdes Prieto del Pozo, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., Madrid 1990.
- **AGUILAR, CARLOS**, *Guía de video-cine; 18.500 títulos*, Madrid, Editorial Cátedra, Signo e Imagen, (cuarta edición), 1992.
- **AGUINAGALDE, ITZIAR; GUTIÉRREZ, JUAN** (varios autores); *Actas de la XIV reunión Interdisciplinar José de Acosta, "Ecología y Culturas"*, Madrid, U.P.C.M., 1988.
- **ALLABY, MICHAEL / LOVELOCK, JAMES**, *La gran extinción. El fin de los dinosaurios*, Madrid, Editorial Herman Blume, 1986.
- **ALONSO MILLÁN, JESUS**, *Una tierra abierta; Materiales para una historia ecológica de España*, Madrid, Compañía Literaria, S.L., 1995.
- **BARTON, DAN**, *El libro del Bonsai*, Barcelona, Naturar, S.A., 1990.
- **BROWN, MICHAEL Y MAY, JOHN**, *Historia de Greenpeace*, Madrid, Editorial Raíces, S.A., 1989.
- **BURGNER, JULIÁN**, *Aborígenes*, Madrid, Ediciones Celeste, 1992.
- **C. SUTON, PETER Y LOUGHMAN, JOHN**, *El siglo de oro en el paisaje holandés*, Madrid, Edita Fundación Thyssen Bornemisza, 1994.
- **CARRUNCHO AMAT, LUIS MARÍA**, *Ibarrola*, Imprime Artes Gráficas Municipales, Área de Régimen Interior. Centro Cultural del Conde Duque (Ayuntamiento de Madrid - Concejalía de Cultura) con la colaboración del Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- **CORREDOR MATEOS, J.**, *Ginovart*, Barcelona, Ediciones Poligrafa, S.A., 1981.
- **DA CRUZ, HUMBERTO**, *Ecología y sociedad alternativa*, Madrid, Ediciones Miraguano, 1979.
- **DE DOMIZIO, LUCRECIA Y D'AVOSSA, ANTONIO**, *J. Beuys; Operació: defensa della Natura*. Generalitat de Catalunya / Departament de cultura, 1993.

- **DUMONT, RENÉ**, *Ecología socialista*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A. 1980.
- **FERRY, LUC**, *El nuevo orden ecológico, el árbol, el animal, el hombre*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994.
- **FOLCH I GUILLEN, RAMÓN**, *Sobre ecologismo y ecología aplicada*, Barcelona, Ketres Editora, 1977.
- **GARCÍA CAMÓN, MARÍA JESÚS**, *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Madrid, Edita el Ministerio de Cultura, 1984.
- **GARRAUD, COLLETE**, *L' idee de nature dans l' art contemporain*, París, Flamarión, 1994.
- **GIEDIÓN, S.**
- **GIL, RODOLFO**, *Magia adivinación y alquimia*, Barcelona, Salvat Editores, S.A. 1982.
- **GILPÉREZ FRAILE, LUIS**, *Ecología en las calles*, Madrid, colección "El búho viajero", serie "Aire Libre", Gráficas Cofas, S.A., 1995.
- **GUERRA, JOSÉ ANTONIO** (varios autores), Madrid (B.A.C.), Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica, S.A. 3ª Edición, 1978.
- **GUILLERSA, TIBERGHIE**, *Land Art*, París, Editions Carré, 1993.
- **GUILLO, DORFLES**, *Naturaleza y artefacto*, Barcelona, Lumen, 1971.
- **GROZ, ANDRÉ Y BOSQUET, MICHAEL**, *Ecología y política*, Barcelona, Ediciones 2001, S.A., 1982.
- **HABERMAS, JÜRGEN**, *Ciencia y técnica como "ideología"*, Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1984.
- **HAMMOND, NOCHILAS**, *Las grullas vuelan a Extremadura*, Fundación Artistas por la Naturaleza ANF/WWF, 1995.
- **HEARTHER, BUSH Y BURTON, SILVER**, *¿Porqué pintan los gatos?*, Editorial Taschen.

- **HILLIER, J.**, *Hokusai Paintings - Drawings and woodcuts*, Editorial Phaidon, 2ª edición, 1985.
- **JOUFFROY, ALAIN, R.** *Bianco*, Venezia, Edizioni del Carvallino, 1962.
- **KANDINSKY**, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Colección Labor, nueva serie nº 9, Editorial labor, S.A. 1991.
- **LELÉ, OUKA**, *Naturaleza viva, naturaleza muerta*, Madrid, Arnao Ediciones, 1986.
- **LELÉ, OUKA**, *Fotografía 1976-1987*; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, 1987.
- **LEMKOW, LUIS Y BUTTEL, FRED**, *Los movimientos ecologistas*, Mezquita, 1983.
- **LINCOLN BRUCE**, *Sacerdotes, guerreros y ganado*, Madrid, Akal Universitaria, S.A. 1991.
- **MACLAGAN, DAVID**, *Mitos de la creación*, Madrid, Editorial Debate, S.A., 1994 (Versión castellana: Juan Manuel Ibecas).
- **MADDOX, JOHN**, *El síndrome del fin del mundo*, Barcelona, Barral, 1974.
- **MADERUELO, JAVIER**, *Actas Arte y Naturaleza*, Huesca, Ediciones La Val de Onsera, 1996 y 1997, Diputación de Huesca, (vol. I y II).
- **MARCHÁN FIZ, SIMÓN**, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, AKAL, S.A., 5ª Edición, 1990.
- **MARTÍNEZ, Mª. CARMEN Y MONTERO, ESTHER**, *Jardines Históricos de Madrid*, Madrid, Ediciones la Librería, 1994.
- **MASIÁ, J.**, *Estética japonesa del clima*, Razón y Fé, junio 1970.
- **MIRALDE, MARÍA ROSA**, *Ecología*, Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1986.
- **MOLINA, ENRIQUE Y GLUSBERG, JORGE**; *Memorias australes, (Del río de la Plata al Canal de Beagle) (Luis Fernando Benedit)*, Ediciones Philippe Daverio - Milano - New York, Buenos Aires, 1990.

- **MONTOJO CARRIÓ, JUAN, MALDONADO RAMOS, LUIS** (varios autores), *Curso de Patología (conservación y restauración de edificios)* (vol I y II), Madrid, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.
- **MUNARI, BRUNO**, *¿Cómo nacen los objetos?*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1996.
- **NAVARRO ZUBILLAGA, JAVIER**, *Imágenes de la perspectiva*, Editorial Siruela.
- **ODUM, E.P.**, *Fundamentos de ecología*, México, D.F., Nueva Editorial Interamericana, S.A. de C.V., 1984 (Tercera edición).
- **OURSEL, RAYMON**, *Peregrinos, hospitalarios y templarios*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1986 (volumen 10, de la serie: Europa Románica).
- **PARENTE, LOURDES**, *Sumi-e, el arte de la pintura japonesa*, Madrid, Editorial las cuatro Fuentes, 1996.
- **PARRA, FERNANDO**, *El naturalista en la ciudad, o, en la "M-30" florecen los cantuesos*, Madrid, Editorial Técno, S.A. 1985.
- **PIGEN, JORDI**, *Nueva conciencia; Plenitud personal y equilibrio planetario para el siglo XXI, (extra monográfico, nº 22 de Integral)*, Barcelona, Integral Ediciones, 1991.
- **QUEROL, A.**, *Arqueología y Prehistoria, vol. I., Dirigido por Martín Almagro Basch*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.
- **RAMOS, MARÍA ELENA**, *Arte y Naturaleza*, Venezuela, Lagoven, 1987.
- **ROSELLÓ, RAMÓN**, *¿Y qué es eso de la ecología?. Los mejores dibujos de RON COBB*, Barcelona, Integral Ediciones, 1980.
- **RUSKIN, JOHN**, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1988.
- **S. GIEDION**, *Espacio, tiempo y Arquitectura*, Madrid, Editorial Dossat, S.A., 5ª edición, 1978.
- **SÁEZ DE GORBEA, JAVIER**, *La naturaleza en la pintura vasca*, Madrid, Kandinsky Centro difusor de Arte, 1978.

- **SATO, MITSUNOBU Y ZACHARIAS, THOMAS** (varios autores), *Grabados japoneses*, Munich, Editado por Gabriele Fahr-Beckes, Benedikt Taschen, 1994.
- **SCHERLLNANN, JORG Y KLÜSER, BERND**, *Entrevista a Joseph Beuys (1ª parte diciembre de 1970; 2ª parte junio de 1977)* New York University Press.
- **SERRA, JOSEP MARÍA**, *Elementos urbanos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1996.
- **SHARKEY, JOHN**, *Misterios Celtas*, Madrid, Editorial Debate, S.A., 1994.
- **SIERRA DE LA CALLE, BLAS**, *Museo Oriental. Arte Chino y Filipino de Valladolid*, Valladolid, Ediciones Estudio Agustiniانو Museo Oriental, 1990.
- **SIMON PALMER, MARÍA CARMEN**, *El Retiro, Parque de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 1991.
- **SIMONET, DOMINIQUE**, *El ecologismo*, Barcelona, Gedisa, S.A., 1980.
- **SOLERI PAOLO, ARCOLOGY**, *The city In the Image of Man*, Cambridge Press, 1969.
- **SUKOPP, H, WERNER, P.**, *Naturaleza en las ciudades*, Madrid, Edita la Secretaría Técnica, Centro de Publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1989.
- **SUREDA, JOAN**, Bados, Colección Artistas Españoles Contemporáneos, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1979.
- **TANABÉ, TOHRU**, *Hokusai*, Milán, Anaya Editoriale, 1993.
- **THE EART**, *Contemporary land Projects*. Exposición hecha en Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, del 27 de octubre de 1977 hasta el 2 de junio de 1978.
- **TIBALDI, ETTORE**, *Anti-ecología*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980.
- **VARILLAS, BENIGNO**, *Los movimientos ecologistas*, Cuadernos de Historia 16, nº 131.

- **VARILLAS, BENIGNO** (varios autores), *Las organizaciones no gubernamentales de medio ambiente en Europa Occidental*, Editado por Asociación CODA /Quercus, Madrid, 1991.
- **VEGETTI, MARIO**, *Los orígenes de la racionalidad, científica*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- **W. CROSBY, ALFRED**, *Imperialismo ecológico, la expansión biológica de Europa 900-1900*, Barcelona, Editorial Crítica, S.A., 1988.
- **W. WORRINGER**, *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica 3ª reimpresión, 1983.
- **WALKER, MARTIN**, *La historia de los templarios*, Barcelona, Edicomunicación, S.A. 1993.
- **WILIAMS, ROBIN**, *Como crear un pequeño jardín*, Barcelona, Editorial Blume, S.A., 1988.
- *Les peintres et la Nature en France depuis l' impressionisme*, St. Denis: Musée d'Art et d' Histoire, 1965.
- *L' idee de nature dans l'art contemporain*, París, Flamarión, 1994.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- **ARTENATURA**, *La Biennale di Venezia*", Venecia, 1978.
- **CRISTÓBAL, RICARDO**, Madrid, Editado por el Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.
- **CHÁVARRI, RAÚL; SÁNCHEZ PACHECO, FELICIDAD**, (varios Autores), *Publicación de la exposición retrospectiva de Ricardo Cristóbal en la Iglesia de San Juan de Aranda de Duero (viernes 23 de octubre de 1981)*. Boletín publicado por el Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero (Burgos);
- **CRISTÓBAL, RICARDO**, 18 de marzo al 6 de abril de 1988 en el antiguo Monasterio de San Juan en Burgos.

- **FORTÚN, IGNACIO**, *Paisaje Limite*, Galería Sen, Madrid, del 27 de mayo al 29 de junio de 1991.
- **LORENZO GARCÍA, JOSÉ LUIS Y CASTRO, ANTÓN**, *Fragmentos de América*, (Fernando Casás), octubre de 1992, Galería Afinsa-Almirante (Madrid), Edita Publi Afinsa, 1992.
- **FORTÚN IGNACIO**, *Ceniza húmeda*, Galería Sen, Madrid, del 21 de enero al 27 de febrero de 1993.
- **BAYO, JORGE**, Galería de Arte Ansorena, Madrid, del 23 de marzo al 19 de abril de 1993.
- **MORA, PEDRO**, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, de 14 de octubre al 13 de noviembre de 1993.
- **HERNÁNDEZ, CONSUELO**, *Aire-agua-tierra*, Galería Santa Bárbara, Madrid, 1995.
- **DÍEZ, CARMEN**, *Naturaleza*, Enero - Febrero de 1996. Detursa, Madrid.
- *Naturaleza, hombre, el mundo a través de los fotógrafos de la "National Geographic Society"*, Centro Cultural de la casa de Vacas del Retiro de Madrid, Presentada por Editorial Planeta.
- *Montaña de Tindaya - Eduardo Chillida*, 17 de diciembre al 20 de enero, Auditorio y Casa de la Cultura - Puerto del Rosario (Fuerteventura) y 13-18 de febrero en ARCO-97 (Madrid) Edita la Consejería de Turismo y Transportes del Gobierno de Canarias.
- **ROJO, M^a. LUISA**, *Génesis*, Galería de Arte May Moré, Madrid, junio-julio de 1997.

OTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS

- Archivo de documentación sobre exposiciones de S.E.M.A.R. (Sala de Exposiciones de la Montaña Artificial del Retiro de Madrid).
- Archivo de Planet-Art.

- "PROYECTO RESIDUOS", Memoria documental sobre Residuos Urbanos. Elaborado por el "Grupo D" del Instituto de Bachillerato José Hierro de Getafe (Madrid), 1993.
- "Guía verde de ahorro de energía de Madrid" Greenpeace, Edita: Comunidad de Madrid / Concejalía de Educación y Cultura, Madrid, 1995.
- Constitución Española.
- B.O.E.
- Memoria de "The Artist for Nature Foundation", 1997.
- Boletines: "Aula de Ecología", nº 1 Madrid junio de 1995; nº 2 - Madrid junio de 1986; nº 3 Madrid 1987, Editados por el Área de Urbanismo e infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid; nº 4 Madrid 1988 editado por la Concejalía de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Madrid.
- *Crónicas de los ecologistas*, 1968-1985, Edición especial nº 20 de la revista Quercus, realizada para el instituto de la Juventud del Ministerio de Cutorua, 1985.
- *Hacia una conciencia ecológica*, Junta de Castilla y León, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, Secretaría general, Servicio de Educación Ambiental, Marzo, 1991.
- INFORME CUALITATIVO, 1993, *La vivencia de lo ecológico*, Madrid, Formulación de Futuro, S.A., 1994.
- CARTA DE ANTENAS (Le Corbusier), Les éditions de minult, 1957.
- RECOMENDACIÓN RELATIVA A LA PROTECCIÓN DE LA BELLEZA Y DEL CARÁCTER DE LOS LUGARES Y PAISAJES. (UNESCO 1962).
- CARTA INTERNACIONAL SOBRE LA CONSERVACIÓN Y LA RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS Y DE CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS (Adoptada por el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos). Venecia, mayo de 1964.
- CARTA DEL RESTAURO, 1972.
- CONVENCIÓN SOBRE LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO MUNDIAL CULTURAL Y NATURAL. (UNESCO 1972).

- CARTA EUROPEA DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO (Adoptada por el Comité de Ministros del Consejo de Europa y proclamada solemnemente en el Congreso sobre Patrimonio Arquitectónico Europeo, celebrado en Amsterdam, del 21 al 25 de octubre de 1975).
- CONVENCIÓN DE RAMSAR (1975).
- CONCLUSIONES DEL COLOQUIO SOBRE LA PRESERVACIÓN DE LOS CENTROS HISTÓRICOS ANTE EL CRECIMIENTO DE LAS CIUDADES CONTEMPORÁNEAS. (UNESCO /PNUD, OVITO, Ecuador, 1977).
- RECOMENDACIÓN 880 (1979) RELATIVA A LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EUROPEO DE LA ASAMBLEA PARLAMENTARIA DEL CONSEJO DE EUROPA (31 sesión ordinaria).
- RECOMENDACIÓN 881 (1979) RELATIVA AL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO RURAL DE LA ASAMBLEA PARLAMENTARIA DEL CONSEJO DE EUROPA (31 sesión ordinaria).
- CARTA DE FLORENCIA 1981 (Carta de los jardines históricos).

DIARIOS

ABC

- **REDACCIÓN**, *Llega a Madrid la antorcha de la paz que recorre el mundo*, 7 de octubre de 1986.
- **S.S.E.** *Una propuesta escolar para conservar el agua, premio Coca-cola de Medio Ambiente*, 26 de junio de 1993.
- **CAÑIZARES, M^a. JESÚS**; *Ingresa en prisión el primer empresario español condenado por delito ecológico*, 18 de abril de 1997.
- **OPINIÓN**, *La ecología como bandera*, 24 de junio de 1997.
- **RODRÍGUEZ PEDRO**, *Estados Unidos y la Unión Europea repiten en Nueva York los mismos enfrentamientos de Río*, 24 de junio de 1997.
- **MARÍN-MEDINA, JOSÉ**, *Chillida entre el cielo y la tierra*, 4 de julio de 1997.

- **DE NAVASCUÉS, CÉSAR**, *El Templo de Debod ha sufrido serios deterioros en los 25 años que lleva en Madrid*, 3 de septiembre de 1997.

DIARIO - 16

- **DÍEZ, G.**, *San Juan, la noche del fuego una ceremonia que se recupera*, 26 de junio de 1989.

EL MUNDO

- **MARTÍNEZ, MONTSE**, *Por primer vez, un industrial español es encarcelado por delito ecológico*, 18 de abril de 1997.

EL PAÍS

- **C. F. MADRID.**, *Miles de personas se unen a las 24 horas de silencio por la paz*, 22 de junio de 1986.
- **REDACCIÓN DE EL PAÍS**, *La llama de la paz llegó ayer a la plaza de Colón*, 7 de octubre de 1986.
- **A.F.P. WASHINGTON**, *Un "canto a la paz" para evitar el fin del mundo*, 16 de agosto de 1987.
- **REDACCIÓN DE EL PAÍS**, *Homenaje a Tierno*, 15 de mayo de 1988.
- **M.F.**, *Imágenes fuera de contexto (Terry Braustein)*, 15 de febrero de 1997.
- **BEAUMONT, JOSÉF**, *Chillida*, 15 de febrero de 1997.
- **CÍA, BLANCA**, *Encarcelado por primera vez en España un empresario por delito ecológico*, 18 de abril de 1997.
- **MARTÍ, OCTAVI**, *Telepredicador del mar. La picardía, el tesón y la imagen de Jacques Cousteau*, 29 de junio de 1997.
- **G. OLAYA, VICENTE**, *El mayor cinturón de asfalto*, 29 de junio de 1997.
- **MOLINA FOIX, VICENTE**, *Luis Francisco Esplá*, 17 de agosto de 1997.

YA

- **REDACCIÓN**, *Miles de madrileños asistieron a la inauguración del monumento por la paz*, 16 de mayo de 1988.

SEMANARIOS

BLANCO Y NEGRO

- **BARROSO, MIGUEL ANGEL**, *El lobo (fotos de Carlos Sanz y Jorge Sierra)*, 6 de febrero de 1994.
- **BONET, JUAN MANUEL**, *Juan Vida*, 6 de marzo de 1994.
- **BONET, JUAN MANUEL**, *Georges Noël*, 13 de marzo de 1994.
- **JIMÉNEZ, PABLO**, *César Galicia*, 15 de mayo de 1994.
- **BONET, JUAN MANUEL**, *Niebla*, 3 de junio de 1994.
- **BONET, JUAN MANUEL**, *Angélica Kaak*, 17 de julio de 1994.
- **BARROSO, MIGUEL ÁNGEL**, *Sonata de otoño*, 20 de noviembre de 1994.
- **ALONSO, FRANCISCO Y BARROSO MIGUEL ÁNGEL**, *Clama al cielo (sobre patrimonio artístico español)*, 24 de diciembre de 1994.
- **BONET, JUAN MANUEL**, *Ángel Orcajo*, 5 de febrero de 1995.
- **REVUELTA LAURA**, *Paloma Ripollés*, 2 de abril de 1995.
- **BONET, JUAN MANUEL**, *Rosa Pérez- Carasa*, 4 de junio de 1995.
- **CASTAÑO , ADOLFO**, *José Mosquera*, 25 de junio de 1995.
- **MARÍN MEDINA, JOSÉ**, *Miguel Alberquilla*, 17 de septiembre de 1995.
- **QUIÑONERO, JUAN PEDRO**, *Cézanne, profeta de la abstracción*, 24 de septiembre de 1995.
- **CALDERÓN, MANUEL**, *Ramón Herreros*, 5 de noviembre de 1995.

- **REVUELTA, LAURA**, *Antonio Carrilero*, 26 de noviembre de 1995.
- **PRADOS DE LA PLAZA, LUIS**, *La resurrección de la luz, León saca brillo a su catedral gótica para el tercer milenio*, 7 de enero de 1996.
- **REVUELTA, LAURA**, *Javier Ruiz*, 14 de enero de 1996.
- **REVUELTA LAURA**, *José Manuel Ciria*, 21 de enero de 1996.
- **REVUELTA LAURA**, *Ostern*, 11 de febrero de 1996.
- **REVUELTA, LAURA**, *Mª José Redondo*, 14 de abril de 1996.
- **REVUELTA, LAURA**, *Jorge Fin*, 2 de junio de 1996.
- **REVUELTA LAURA**, *Cristina Duclós*, 9 de junio de 1996.
- **CALDERÓN, MANUEL**, *Montesol*, 24 de noviembre de 1996.
- **ECHEVARRÍA, ROSA MARÍA**, *Marieta Quesada*, 8 de diciembre, d1996.
- **REVUELTA LAURA**, *Belén Cavestani*, 19 de enero de 1997.
- **BARROSO, MIGUEL ÁNGEL**, *En la boca del lobo (fotos de Cipriano Pastrano*, 23 de febrero de 1997.
- **REVUELTA, LAURA**, *Pilar Gómez Cossío*, 23 de marzo de 1997.
- **REVUELTA, LAURA**, *Pablo Sycet*, 30 de marzo de 1997.
- **ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P**, *Jardines desconocidos de Madrid*, 29 de junio de 1997.
- **REVUELTA, LAURA**, *María Luisa Rojo*, 20 de julio de 1997.

EL PAÍS SEMANAL

- **ALBÉNIZ, J.P.**, *Pintar y conservar (sobre las grupllas vuelan a Extremadura)*, 19 de junio de 1994.
- **RAMIS, SERGI**, *National Geographic*, 4 de febrero de 1996.

- **ALAMEDA, SOL**, *Eduardo Chillida, Herrero del espacio*, 11 de febrero de 1996.
- **RUIZ, RAFAEL**, *Pintura antinuclear y fotografía natural*, 3 de marzo de 1996.
- **ALAMEDA, SOL**; *Miquel Barceló*, 3 de marzo de 1996.
- **TUSQUETS, OSCAR**, *La casa 1996*, 30 de junio de 1996.
- **OCAÑA, JAVIER**, *Gloria Alcaud*, 21 de julio de 1996.
- **MAESTRE, JOSEFINA**, *Las primeras vías ecológicas*, 20 de octubre de 1996.
- **MARTÍN, OCTAVI**, *Una casa de desechos (Armán)*, 19 de marzo de 1997.
- **PANCORBO, LUIS**, *Fiestas, Los otros dioses de la Tierra*, 15 de diciembre de 1996.
- **ALAMEDA, SOL**; *José María Sicilia*, 16 de febrero de 1997.
- **MARTÍ OCTAVI**, *Una casa de desechos (Armán)*, 19 de marzo de 1997.
- **AZNÁREZ, MALEN Y SILVA, LEANDRO**, *Jardines, 10 paraísos perdidos*, 13 de abril de 1997.
- **GRUPO BASF**; *Conservando los bosques hacemos un buen papel*, 27 de abril de 1997.
- **ALAMEDA, SOL**; *Frank Gehry, el armados del Guggenheim*, 1 de junio de 1997.
- **BRANDON, HENRY**, *F. Lloyd Wright, el alma de la casa (entrevista del "The Sunday Times"- 3 de noviembre de 1957)*, 8 de junio de 1997.
- **NICHOLSON- LORD, DAVID**, *Guía del juicio final*, 13 de junio de 1997.

REVISTAS

ALBUM - LETRAS - ARTES

- INVIERNO - 92-93.
- PRIMAVERA - 93.
- VERANO - 93.
- OTOÑO - 93
- INVIERNO - 93-94.
- PRIMAVERA - 94
- VERANO - 94.
- OTOÑO - 94.
- INVIERNO - 95.
- PRIMAVERA - 95.
- VERANO - 95.
- OTOÑO - 95.
- INVIERNO - 96.
- PRIMAVERA - 96.



ALTAIR

- **BERNADÉS, PEP**, *El arte africano y sus raíces*, nº 1, primavera de 1991.
- **CABREROS, JAIME**; *Románico*, nº 15, julio - agosto de 1994.
- **LLORCA, BASILI**, *Las cuatro verdades del budismo tibetano*, nº 17, noviembre - diciembre de 1994.

ARTEGUÍA

- **DE BLAS ORTEGA, MARIANO**, *Beuys "Freddie" en Düsseldorf*, año X, nº 64.
- **SÁNCHEZ PACHECO, FELICIDAD**, *Sin Título*, año x, nº 64.

REVISTA INTEGRAL:

- **BONET, DANIEL**, *Hombre y naturaleza: necesidad del equilibrio*, nº 2.
- **STEIGER, BRAD / WHITE, JOHN**, *Otros mundos, otros universos*, nº 10.
- **KELSAM**, *Arte y naturaleza en la vía del Zen*, nº 13.
- **VIÑAS, FREDERIC**, *Pitágoras e Hipócrates, precursores del naturismo*, nº 14.
- **VIÑAS FREDERIC**, *Leonardo da Vinci*, nº 17.
- **BONET, DANIEL**, *La espiral en la naturaleza*, nº 20.
- **CUYÁS, JORDI y BONET, PILAR**, *De la naturaleza al infinito, la cerámica*, nº 21.
- **J. R.**, *Decirlo en historietas, Asterix y la central nuclear*, nº 23.
- **SEATTLE**, *Palabras del jefe indio Seattle en 1954*, nº 23.
- **DEL VAL, ALFONSO**, *De cómo reciclar resulta fácil, económico y antiburocrático*. Nº 41 (con obra de Nancy Rubins).
- **TOMPKINS, PETER Y BIRD, CHRISTOPHER**, *Una nueva botánica, El método de observación de Goethe*, nº 49.
- **SAN JUAN, SERAFÍN**, *Pinturas y barnices para una vivienda sana*, nº 63.
- **M. RAFTERY, JOHN**, *Belleza y ecología*, nº 63.

- **SIERRA VALENTÍ, EDUARDO**, *Francisco de Asís, precursor del ecologismo radical*, nº 69.
- **BEAU, PATRIC**, *El batik, antiguo arte indonesio de estampado*, nº 80.
- **INTEGRAL (REDACCIÓN)**, *Peace Trek*, nº 81.
- **PIULATS, OCTAVI**; *El retorno de Hölderling*, nº 91.
- **EQUIPO ANÁLISIS ECOLÓGICOS**, *El automóvil, la plaga del siglo, CC*, nº 92.
- **INTEGRAL (REDACCIÓN)**, *El cine ecológico*, nº98.
- **SATZ, MARIO**, *El fresón y la cereza en la obra de Jerónimo Bosch*, nº 100.
- **ÁVILA GRANADOS, JESÚS**, *Visiones del mundo*, nº 101.
- **GÓMEZ, G., ALBERTO**; *El Popol vuh, Relato Maya de la creación del mundo*, nº 102
- **SATZ, MARIO**, *Arcimoldo y las naturalezas vivas*, nº 102.
- **SATZ, MARIO**, *Hokusai, Pinceles de luz para un genio errante*, nº 105.
- **INTEGRAL (REDACCIÓN)**, *Fractales*, nº 108.
- **JOSAN**, *Totems y vida de los indios del Oeste de Canadá*, nº 109.
- **MATA, TOMÁS**, *El mundo desde una cámara oscura*, nº 110.
- **JOSAN Y BARTROLI, JAUME**, *Poemas Tang*, nº 111.
- **SCHNEIDER, ANTÓN**, *Algunas recetas de pinturas naturales*, nº 114.
- **JOSEP DEÓ, FRANCESC**, *Movimiento ecologista en Italia*, nº 116.
- **INTEGRAL (EQUIPO ANÁLISIS ECOLÓGICOS)**, *Fotografía y contaminación*, nº 116.
- **ROVIRA, JAUME**, *Prensa alternativa*, nº 117.

- **PURTÍ, IONA y ROSELLÓ, JAUME**, *El misterioso significado del laberinto*, nº 124.
- **DOWELL, JENNY Y MATA, TOMÁS**; *Georgia O'Keeffe, vida en el desierto del arte*, nº 126
- **DOWELL, JENNY**, *The Ecologist cumple 20 años*, nº 131.
- **OSWALT, WALTER**, *Los niños de Chernobyl*, nº 131.
- **INTEGRAL (REDACCIÓN)**, *Sueños, agua, tierra, Pinturas y poemas de los aborígenes australianos*, nº 133.
- **HATHERLEY KEREN Y BIGAS JORDI**, *Belleza sin crueldad*, nº 133.
- **MATA, TOMÁS**, *Lo cósmico en tu cocina*, nº 133.
- **PIULATS, OCTAVI**, *Chelling, El filósofo romántico de la naturaleza*, nº 134.
- **G. ATIENZA, JUAN**, *La religión de la tierra, El antiguo culto a la madre naturaleza*, nº 136.
- **S. COHEN, KENNET**, *Feng-Shui, La ciencia del viento y el agua*, nº 137.
- **SALAS, IÑIGO**, *La terapia Gestalt, vivir en el aquí y ahora*, nº 138.
- **INTEGRAL (REDACCIÓN)**, *El arte imita a la naturaleza. El escultor Andy Goldsworthy crea bellas y efímeras composiciones al aire libre*, nº 138.
- **RAMIS, SEGI**, *Fiestas bestiales*, nº 138.
- **INTEGRAL (REDACCIÓN)**, *El día del medio ambiente*, nº 139.
- **BIGAS, JORDI**, *La verdadera carta del indio Seattle*, nº 145.
- **PIGEM, JORDI Y RAMIS, SERGI**, *La cumbre por la tierra*, nº 145.
- **GANDÍA, ÁNGEL**, *Pinturas ecológicas*, nº 147.
- **BIGAS, JORDI**, *Como eliminar restos de pinturas*, nº 147.

- **MATA, TOMÁS**, *Esculturas en un pasaje, Paseo por el Yorkshire Sculture Park*, nº 149.
- **ZINC, VANESSA**, *Los lápices dan guerra. Humoristas que se apuntan a todo*, nº 152.
- **VARIOS AUTORES**, *Creatividad y cultura*, nº 152.
- **ALAMANY, ORIOL**, *Fotografiar la naturaleza*, nº 153.
- **SERRA, ANNA Y SOLÁ, JOSEP**, *El lenguaje del kilim*, nº 155.
- **MORENTE, JOSÉ JULIÁN**, *El orden nace del caos*, nº 156.
- **MAELLA, PABLO**, *Caspar David Friedrich. El crepúsculo como elemento*, nº 157.
- **QUINTIANA, Mª DE LAS MERCEDES**, *Jardines del cielo y de la tierra*, nº 158.
- **INTEGRAL (REDACCIÓN)**, *Papel Jaspeado*, nº 159.
- **BIGAS, JORDI**, *Diseño verde*, nº 167.
- **FONT, MARGA**, *Perichpecias de un humorista*, nº 167.
- **MOLAS, ORIOL**, *Difensa della natura, Joseph Beuys*, nº 169.
- **MOLAS, ORIOL**, *Recuperar la naturaleza*, nº 170.

EL PUNTO DE LAS ARTES

- **REDACCIÓN DE EL PUNTO**, *La alegría de vivir, pinturas de Isabel Martínez Ferro*, 23-29 de junio de 1995.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO**, *Antonio Benítez, del cielo y la montaña*, 14-31 de julio de 1995.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO**, *Razón urbana en versión de Tomás Muñoz*, 22-28 de septiembre de 1995.

- **REDACCIÓN DE EL PUNTO;** *El Universo de Consuelo Hernández*, 6 -12 de octubre de 1995.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO,** *Alejandro Quincoces, Pinturas para un paisaje*, 13-19 de octubre de 1995.
- **GARCÍA RUBÍ, AMALIA;** *José Fuentes "juegos de arena"* 27 de octubre -2 de noviembre de 1995.
- **PAREDES, TOMÁS,** *Julio Toquero "Contemplación de los elementos"*, 17-23 de noviembre de 1995.
- **H. MIRANDA, JULIÁN,** *El jardín cultivado de Fernández Sans*, 25-31 de octubre de 1996.
- **H. MIRANDA, JULÁN,** *La transformación del paisaje en la obra de Arocena*, 25-31 de octubre de 1996.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO,** *Fonfria: Hacia la naturaleza por el sentimiento*, 24-30 de enero de 1997.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO,** *La ciudad Roja, última instalación de Miquel Navarro*, 24-30 de enero de 1997.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO,** *Plácido Romero: "Esperando que broten las estrellas"*, 31 de enero - 6 de febrero de 1997.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO;** *Un recorrido por la pintura de Miguel Ángel Lombardía*, 28 de febrero - 6 de marzo de 1997.
- **DANVILA, JOSÉ RAMÓN,** *Juan Navarro Baldewe, Análisis de lo natural*, 21 de marzo - 3 de abril de 1997.
- **REDACCIÓN DE EL PUNTO,** *El paisaje transformado, Pinturas de J. M. Rueda*, 21 de marzo - 3 de abril de 1997.
- **PAREDES, TOMÁS,** *"El guernica" en el Guggenheim no es Guernica (Ibarrola)*, 18-24 de abril de 1997.
- **ARROYO, MARÍA DOLORES,** *Vozmediano: realismo renovado*, 25 de abril - 1 de mayo de 1997.

- **REDACCIÓN DE EL PUNTO**; *Orus, espacios cósmicos*, 30 de mayo - 5 de junio de 1997.
- **H. MIRANDA, JULIÁN**, *El Génesis de María Luisa Rojo*, 13 -19 de junio de 1997.

VILLA DE MADRID

- **DÍEZ, LUIS**, *Juan Barranco llama a los ciudadanos para trabajar por la paz*, 15 de septiembre de 1986.
- **GONZÁLEZ GÁRATE, ANABEL**, *Madrid recibió la antorcha de la paz*, 15 de octubre de 1986.

OTRAS REVISTAS CONSULTADAS.

- **PANDILLA** (Revista de ADENA/WWF), Año I, nº 2, otoño de 1992.
- **WILDLIFE - ART - NEWS**, (The international magazine of wildlife art) may-june 1993, Canadá.
- **QUERCUS**: **GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, FERNANDO**, El aprecio de los paisajes de estepa, cuaderno 88, junio de 1993.
- **APNEA**: **DUNE, MICHAEL**, André Laban, Pintar bajo el mar, nº 22, enero, febrero de 1995.
- **NATURAL** : Sobre pinturas y barnices, nº 18, verano de 1996.
- **SCUBA, ZOB**, A propósito de los concursos de fotografía y video. Hay amores que matan, nº 29, diciembre de 1996.
- **MINERVA** (Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid), en torno al paisaje, de Goya a Barceló, nº 9, tercera época, 1997.
- **FOTOSISTEMA MAGAZINE**: **CAÑABATE, LAURA**, y fotos de **GÓMEZ, NACHO**, El fotosub, nº 15, 1997.